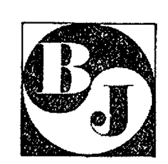


VIZANTIJA


UMETNOST
U SVETU


BJ

UMETNOST U SVETU

ISTORIJSKE, DRUŠTVENE I RELIGIOZNE OSNOVE

UREDNIK I REDAKTOR
Dr VOJISLAV J. ĐURIĆ

IZDAVAČKO PREDUZEĆE »BRATSTVO JEDINSTVO«

VIZANTIJA

VIZANTIJSKA UMETNOST SREDNJEGA VEKA
(OD VIII do XV VEKA)

ANDRE GRABAR



NOVI SAD 1969.

PREVOD S FRANCUSKOG
OLIVERA ĐURIĆ

●

ZA IZDAVAČA
DIMITRIJE DIVLJAK

ILUSTRACIJA NA NASLOVNOJ STRANI
HRISTOS PANTOKRATOR. MOZAIK U KUPOLI, SABORNA CRKVA U ARTI, EPIR. OKO 1300. GODINE

PRVI DEO

OPŠTE KARAKTERISTIKE VIZANTIJSKE UMETNOSTI

I. GEOGRAFSKI I ISTORIJSKI OKVIR

Namena ove knjige je da predstavi i izuči srednjovekovnu vizantijsku umetnost, koja se javlja u vreme ikonoklasta (726—843) i koja uglavnom prestaje sa padom hrišćanskog Carstva na Istoku i Carigrada pod Turke 1453.

POSEBNOST VIZANTIJSKE SREDNJOVEKOVNE UMETNOSTI

Po sebi se razume da su ove međe razdoblja koje treba da razmatramo teorijske. Još i pre 726. godine bilo je svakako dela vizantijske umetnosti koja su najavljivala srednji vek, a nestanak vizantijske države, 1453. godine, ne znači da je prestao svaki rad na umetničkim delima vernim vizantijskoj tradiciji. Pominjaćemo često vizantijsku tradiciju ustanovljenu i pre ikonoklastičkog doba a koja će se održati ili obnoviti u razdoblju koje ćemo izučavati. Izgleda nam korisno da još na početku kažemo da istorija vizantijske umetnosti, u razdoblju od kraja antike pa do osvita novog veka, pokazuje mnogo više kontinuiteta od zapadnjačke umetnosti u istom periodu. Vratićemo se malo kasnije na uzrok tog kontinuiteta. Ali, ipak u Vizantiji kao i na Zapadu, umetnost koja je živela u srednjem veku imala je svoja posebna svojstva i potrebno je i korisno odvojiti je od one koja je postojala ranije, u doba između vladavine Konstantina, osnivača Konstantinopolja 330. i početka ikonoklastičke krize (330—726). Mi ćemo se posvetiti isključivo srednjovekovnoj umetnosti Vizantije, pozivajući se na njene prethodnike samo onoliko koliko bi nam to pomoglo da bolje razumemo srednjovekovnu vizantijsku umetnost i umetnički život u vizantijskoj prestonici u srednjem veku.

PROSTOR ŠIRENJA VIZANTIJSKE UMETNOSTI

Kada želimo da odredimo oblast u kojoj se širila vizantijska umetnička delatnost u vreme koje nas zanima, mislimo prirodno na Carigrad, Grčku sa ostrvima i na jednu skupinu mediteranskih zemalja i provincija oko prestonice na Bosforu. Ovo nepotpuno određivanje prostranstva na kojem se širilo dejstvo vizantijske umetnosti nije pogrešno, ali zahteva neke tačnije pojedinosti imajući naročito u vidu suštinsku činjenicu da čisto vizantijske zemlje, kao oblasti u kojima se širio uticaj Vizantije na polju kulture i umetnosti, nisu ostajale uvek iste između 726. i 1453. godine.

Na kraju antike, u doba osnivanja Carigrada i opet u VI veku, pod Justinijanom i njegovim naslednicima, negovana je umetnost koja će ostati u osnovi vizantijske srednjovekovne umetnosti — sa dosta jasnim regionalnim razlikama — u čitavoj istočnoj polovini Rimskog Carstva, koja se pružala tada do Eufrata i gornje Mesopotamije i do Nubijske pustinje u Egiptu. Arapsko osvajanje, u VII veku, odnelo je Vizantincima Egipat, Siriju i jedan deo Male Azije. Vizantijsko Carstvo je bilo svedeno na polovinu i zbilo se oko grčkih zemalja. Ono se tada konačno helenizovalo i sačuvalo je do kraja etničku i kulturnu nadmoćnost grecizma na štetu latinskih elemenata, koje su rimska osvajanja ostavila svuda u zemljama oko Sredozemnog mora, i na štetu semitskih elemenata, koji su, od rimskih osvajanja Levanta, imali živog udela u svim društvenim oblastima Carstva.

Postepeno smanjivanje Vizantijskog Carstva

Dok su Arabljani oduzeli Vizantiji njene bogate provincije na Levantu, Langobardi su smanjili njena dobra u Italiji, a Bugari prešli Dunav i smestili se na severoistoku Balkana, gde su Sloveni postepeno prodirali, dopirući do samog Soluna i srca najstarijih grčkih provincija.

Carevi »ikonoklasti«

Povremeno, Arabljani, Hazari, Bugari, usuđivali su se da dođu čak do vrata Carigrada, dovodeći u životnu opasnost čak i vizantijsku državu. Istorijska uloga careva iz VIII i početka IX veka sastojala se u zaustavljanju tih invazija i u osiguravanju života hrišćanskog Vizantijskog Carstva. Borba protiv ikona, koju su oni započeli u isto vreme, vrlo verovatno u vojne svrhe (da se osiguraju od velikog pridolaženja hrišćana iz istočne Male Azije, granične oblasti gde se rešavala sudbina Carstva), učinila je da ih nazovemo ikonoklastima. Iako netačan, ako se razmatra celina njihovog dela, ovaj nadimak ocrtava suštinski vid vladavine ovih careva, ako se razmatra njihova verska i umetnička delatnost. Još ćemo govoriti o tome, posmatrajući za sada samo ono što se tiče uloge careva neprijatelja ikona u odbrani vizantijske zemlje u vreme kada je ona bila najmanja. Njihovi vojni uspesi, nastavljeni i uvećani za vladavine njihovih naslednika iz amorijske (820—867) a naročito makedonske dinastije (867—1056), vratili su Vizantiji političku čvrstinu, koju je gubila, a sa njom značajnu ekonomsku moć i veliki međunarodni ugled. Tokom sledećih vekova zatim Vizantijsko Carstvo je ponovo postalo najznačajnija država mediteranskog sveta. Ali, područje ove države nije se osetno proširilo u odnosu na vreme ikonoklasta. Bilo je sjajnih, prolaznih i trajnih, osvajanja u X veku u pravcu Jermenije, Sirije

Amorijska i makedonska dinastija



Dva sveta ratnika. Detalj ikone. Emalj iz XI veka. Venecija. Riznica Sv. Marka.

Zemlje Vizantijskog Carstva od X do XII veka

pa i Palestine, pod Nićiforom Fokom i Jovanom Cimiskijem, i drugih osvajanja, početkom XI veka, u pravcu Bugarske, Dalmacije, pa i Južne Italije. Ali ova teritorijalna proširivanja Carstva — koja su se odrazila i na umetnost kroz vizantijske zadužbine, podizane u oblastima ponovo vraćenim matičnoj zemlji — nisu se održala. Strašan poraz vizantijske vojske u borbi s Turcima, 1071. godine, jačanje slovenskih država na Balkanu u XII veku, sprečili su Vizantince da ih sačuvaju. Najzad, kada se sve sabere, od pada ikonoklasta (843) do kraja XII veka zemlje na kojima se prostirala vizantijska vlast, ostaće u suštini iste. One su obuhvatale grosso modo prostor između Dalmacije i donjeg toka Dunava, s jedne strane, i krajnjeg juga grčkog arhipelaga, s druge strane, kao i zapadni deo Male Azije i njene oblasti duž mora sa Trapezuntom na severu i Antiohijom na jugu.

Pitanje održanja zemalja vizantijske države otežano je čestim ratovima protiv srpskih kraljeva, a naročito normanskih, a i zbog krstaša, koji su prolazili zemljama Vizantijskog Carstva, nekad i boreći se. Oni su prisvojili feudalna dobra u oblasti Antiohije, dok su jermenski prinčevi, izbegli pred Turcima, stvorili od vizantijske provincije Sicilije »Malu Jermeniju«. Ali, za izučavanje umetnosti to dolaženje i odlaženje stranih vojski i politička nesigurnost, pa i smenijivanje vrhovne vlasti, manje-više prolazno, koje su oni prouzrokovali u ovoj ili onoj perifernoj oblasti, nema mnogo značaja.

Širenje vizantijske umetnosti izvan političkih granica

Jer u svim tim oblastima, u unutrašnjosti prostora čije smo međe ocrtali, ono što je bitno i nezavisno od političko-geografskih kolebanja, to je ista nepromenljivo stvarana vizantijska umetnost, vođena od strane samih Vizantinaca ili onih koji su pokušavali, a često u tome i uspevali, da ih politički istisnu iz tih oblasti.

Drugačije rečeno, sa tačke gledišta umetničke geografije, Vizantija je uživala takvu stvarnu nadmoćnost u kulturi i u tehničkim sredstvima i takav uticaj u oblasti umetnosti, da se prostor širenja njenih umetnosti neprestano protezao izvan njenih političkih međa. Glavni udeo u ovom širenju su imali grčki hrišćani naseljeni u stranoj zemlji ili hrišćani iz drugih zemalja koje su vizantijski misionari preobratili. To je slučaj sa Sirijom, Jermenijom, južnom Italijom, s jedne strane i s Gruzijom i slovenskim zemljama s druge. Misija kod Slovena u ovom pogledu bila je naročito plodna. U razdoblju koje smo razmotrili, teritorija Vizantijskog Carstva, politički se širila samo retko i kratkotrajno, a izvanredno proširenje je doživela između



Portret cara Aleksija V Murzufla. Minijatura.
Oko 1200. *Beč. Narodna biblioteka, cod. Hist. grčki 53.*

kraja IX i kraja X veka, posle verskog osvajanja svih balkanskih zemalja i cele Rusije. Ovoga puta polje verskog (ne političkog) osvajanja služi kao okvir u kome je zračila umetnost. Ako postoji oblast u kojoj je uspeh Vizantije bio stvaran — u nadoknadu za

Uticaj verskog osvajanja na širenje umetnosti

tolike teritorijalne gubitke od VII veka — to je svakako oblast umetnosti. Od IX veka, pravoslavna vera, kojom je carigradska Crkva upravljala čvrstom rukom, bila je važan posrednik u širenju vizantijske umetnosti izvan granica same Vizantije. Ta njena uloga će se nastaviti i povećati u vreme nestanka političke moći vizantijske države. Navodimo ovu činjenicu, koja je od prevashodne važnosti, da bismo ocenili ulogu koju je vizantijska umetnost imala u srednjem veku. Ali, u ovoj knjizi bavićemo se samo pravim vizantijskim delima, ostavljajući za jednu drugu knjigu, u ovom istom izdanju, izučavanje umetnosti u raznim drugim zemljama istočne Evrope. Početkom

Komnini i Anđeli

XII veka dešava se raskid između vizantijske države i umetnosti i ogromno prostranstvo umetnosti nije imalo nikakve zajedničke veze sa jako smanjenom teritorijom Carstva za vreme careva iz dinastija Komnina i Anđela (1081—1185, 1185—1204). Izvesno, zasluga Komnina je zauzimanje najistočnijeg dela južne obale Male Azije sa Antiohijom, ali ovo skromno povećanje teritorije Carstva nije dosezalo do susednih oblasti Kapadokije gde se, međutim, nastavilo s upražnjavanjem umetnosti vizantijske

IV krstaški pohod

tradicije (mada je zemlja bila deo turskog sultanata Ikonijuma). 1204. godine, skrenuvši sa svog pravog puta vojnici četvrtog krstaškog pohoda osvojili su na juriš Carigrad i opustošili ga. Dok se vizantijska država, grčka i pravoslavna, uspostavljala na azijskoj obali Bosfora, oko grada Nikeje, pobednici iz 1204. pokušali su da osnuju, oko Carigrada, latinsko i katoličko carstvo. Ta država organizovana po zapadnjačkom uzoru toga doba, uz koju je postojao čitav niz feudalnih kneževina, gotovo na čitavoj teritoriji kontinentalne Grčke i na ostrvima, nije mogla dugo da odoli pokušajima ponovnog zauzimanja

Ponovno osvajanje Carigrada od strane nikejskih careva

izgubljenih zemalja kojima su upravljali izgnani grčki carevi u Nikeji. 1261. oni su ponovo u Carigradu, uspostavljajući vezu sa vizantijskom prošlošću. Ne zna se ništa ili skoro ništa o grčkoj umetničkoj delatnosti za vreme Latinskog Carstva. To je možda delom posledica slučajnog rušenja umetničkih spomenika nastalih u tih pedesetak godina.

Ali, može da se postavi pitanje, da li jedna umetnost koja je bila skoro isključivo religiozna u tom razdoblju nije bila prigušena



Vizantijski crkveni sabor u Carigradu 1351. Minijatura (detalj). *Pariz, Narodna biblioteka, kod. grčki. 1242*

grubim dolaskom latinskog sveštenstva u Carigrad i prinudnim povlačenjem grčkog sveštenstva i onih koji su, svojim sredstvima i svojim uticajem, tradicionalno bili pokretači umetničkih pregnuća u Vizantiji, to jest, careva i aristokratije. Vlast Latina, koja je u Carigradu i njegovom području trajala pola veka a u izvesnim delovima kontinentalne Grčke i na ostrvima još i duže, ostavila je za sobom neobično mali broj spomenika. Ta činjenica zaprepašćuje pri pomisli na značajan i istovremeni razvoj zapadnjačkih umetnosti u Svetoj zemlji. Nikad proučena, ova činjenica zaslužuje da se na njoj zadržimo. Mala delatnost Latina u oblasti umetnosti, u zemljama čisto grčkim, ima verovatno više razloga. Zbog odsustva moćnog protivnika u blizini bilo je nepotrebno graditi veći broj utvrđenih zamkova i drugih vojnih utvrđenja, a mali broj stalnog latinskog stanovništva nije iziskivao podizanje većeg broja crkava. Što je naročito važno, suprotno Levantu, krstaši su ovde naišli na brojne crkve, potpuno opremljene, kojima su se oni koristili za obavljanje svojih kultnih potreba, pošto su udaljili grčko sveštenstvo. Samo tamo gde se moć zapadnjačkih država i vladara održala mnogo duže, kao na ostrvima koje su prisvojili Venecijanci (Jonska ostrva, Krit, Rodos), ili Đenovljani (Hios), ili na Kipru gde su vladali kraljevi iz roda Luzinjana bio je osetan udeo zapadnjačke umetnosti, bar u određenim granama a naročito u vojnoj i crkvenoj arhitekturi. Uostalom i u ovim oblastima pad vizantijske vlasti nije povukao za sobom i nova opredeljenja u umetnosti. Tu je, takođe, vizantijska tradicija održavana sa uspehom, utoliko više što je stanovništvo, koje je bilo grčko i pravoslavno, nastavilo da se oslanja na vizantijsku Crkvu. Tim pre što je vizantijska tradicija u umetnosti mogla neprestano da se održava u svim malim državama, više ili manje nezavisnim od Carigradskog Carstva, čak i ako su vladari, koji su njima vladali, bili trenutno u ratu protiv vasilevsa Vizantije. To se dogodilo u Moreji, Epiru, Makedoniji, gde su vlada i narod bili grčki ili helenizovani i pravoslavni. Vladari ovih zemalja, čija je vlast trajala više ili manje kratko kao i oni što su vladali u Srbiji i Bugarskoj, koji su se uzdigli ili ojačali u XIII veku (a čije će se države raspasti pod učestalim napadima Turaka, sto — sto pedeset godina kasnije), svuda su vršili blagotvorno dejstvo na širenje ili održavanje vizantijske umetničke tradicije, jer su ovi vladari sanjali bilo da se dočepaju vlasti vasilevsa u samom Carigradu bilo da im podražavaju u okviru svojih sopstvenih zemalja: u oba slučaja vizantijska umetnost je

Održanje vizantijske umetničke tradicije pod latinskom vlašću

Uticaj vizantijske umetnosti na umetnost pravoslavnih zemalja



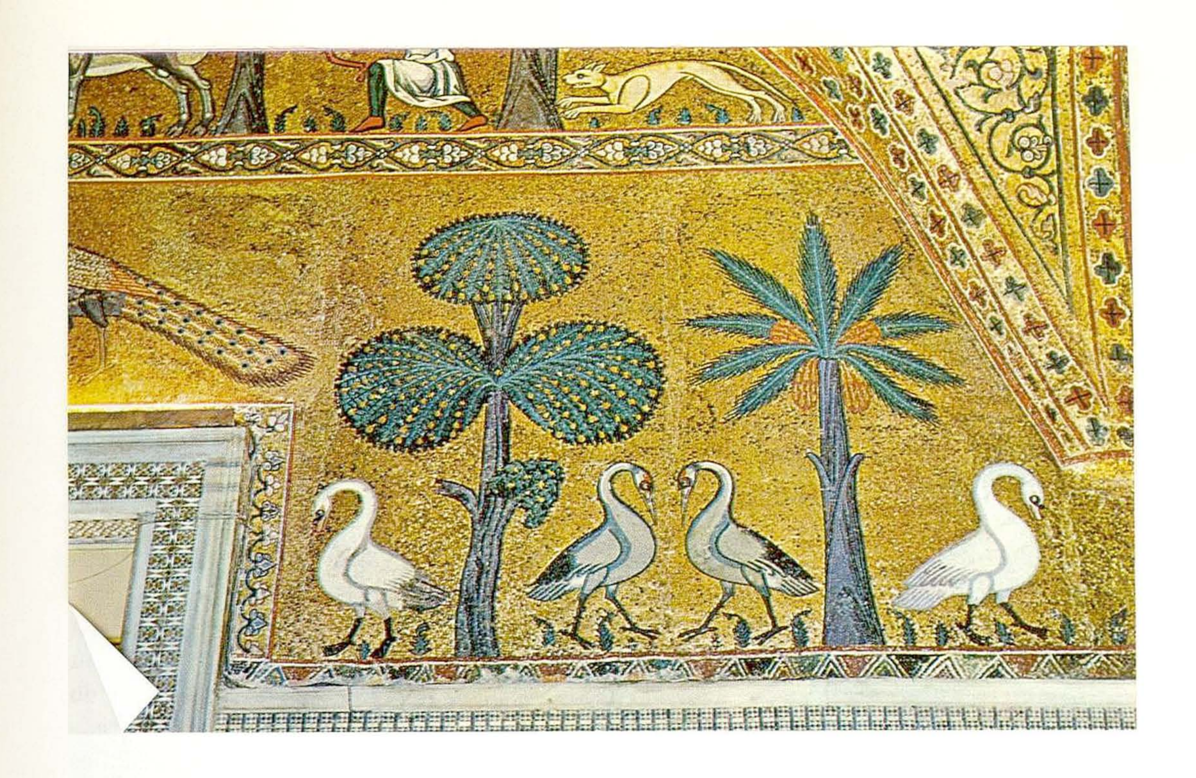
Silazak u ad. Freska iz XI veka u pećinskoj crkvi sv. Varvare, Soganli, Kapadokija.

sačinjavala deo »spoljnjih obeležja« carske tradicije koju je trebalo javno pokazati. Drugačije rečeno, za vreme ovog poslednjeg razdoblja vizantijske države kada se Carstvom nazivao samo Carigrad i njegovo predgrađe, vizantijska umetnost nastavila je da cveta u svim oblastima u kojima su, ma kakvi bili poreklo, jezik ili vera njihovih stanovnika upravljali hrišćanski vladari, a ovo cvetanje je bilo potpuno tamo gde je pravoslavlje preovladavalo. Osim toga, dok je od IX do XI veka, u zauzimanju novih teritorija, vizantijska umetnost imala kao glavne prenosioce misionare, iza kojih se često nalazila vlada Vizantije, od vremena Paleologa ova uloga je pripadala sporom dejstvu čestih dodira između Grka i Latina, Grka i Slovena, Rumuna, Gruzinaca. Svi ovi stranci imali su prilike da neposredno upoznaju nebrojena dela vizantijske umetnosti upravo u zemljama gde se ona po tradiciji upražnjavala. Što se tiče zapadnog sveta, tehnička i estetska vrednost i religiozna priroda vizantijskih dela, jedino su zaslužne za veliku živost u prenošenju vizantijskih umetničkih dela na Zapad i za podražavanje ovim delima svuda u Evropi, od Italije do Engleske, u X i XI veku, a naročito krajem XII i u XIII veku. Kao što je to skoro rekao jedan istoričar italijanskog slikarstva, u duečentu se svaki italijanski umetnik lično okušavao u vizantijskoj umetnosti.

Uticaj vizantijske umetnosti na Zapad

Ukratko, u ovoj poznoj eposi (XIII—XV vek) međe vizantijske umetnosti prešle su, na jedan mnogo više iznenađujući način nego što je to do tada bio slučaj, granice male države koju su nastavili da nazivaju Vizantijskim Carstvom. Međutim, ovo širenje prema Zapadu bilo je kratkotrajno i u stvari mnogo skučenije nego širenje te iste umetnosti u zemljama vizantijskih misija i na Siciliji ili u Veneciji, u prethodnom razdoblju. Ali, ovo poslednje osvajanje je možda još više začuđujuće, kada se ima u vidu veliki polet umetnosti u svim zemljama zapadne Evrope u XII i XIII veku. Radi se verovatno, o jednom takvom slučaju spoljnog doprinosa što se dešava kod umetnosti u punom razvoju; pouzdavajući se u svoju moć asimilacije, ona se još više bogati u ovim dodirima. U umetničkoj geografiji Vizantije, treba istaći nekoliko posebnih tačaka koje su, u izvesnom pogledu, još značajnije od čestog prevazilaženja teritorije vizantijske države prostorom širenja umetnosti koju je ona stvarala.

1. — Geografski, čisto vizantijska teritorija je vrlo mala ako se uporedi sa onom koju zauzimaju zemlje zapadne Evrope koje su stvorile i redovno upražnjavale srednjovekovnu umetnost latinskog izraza,



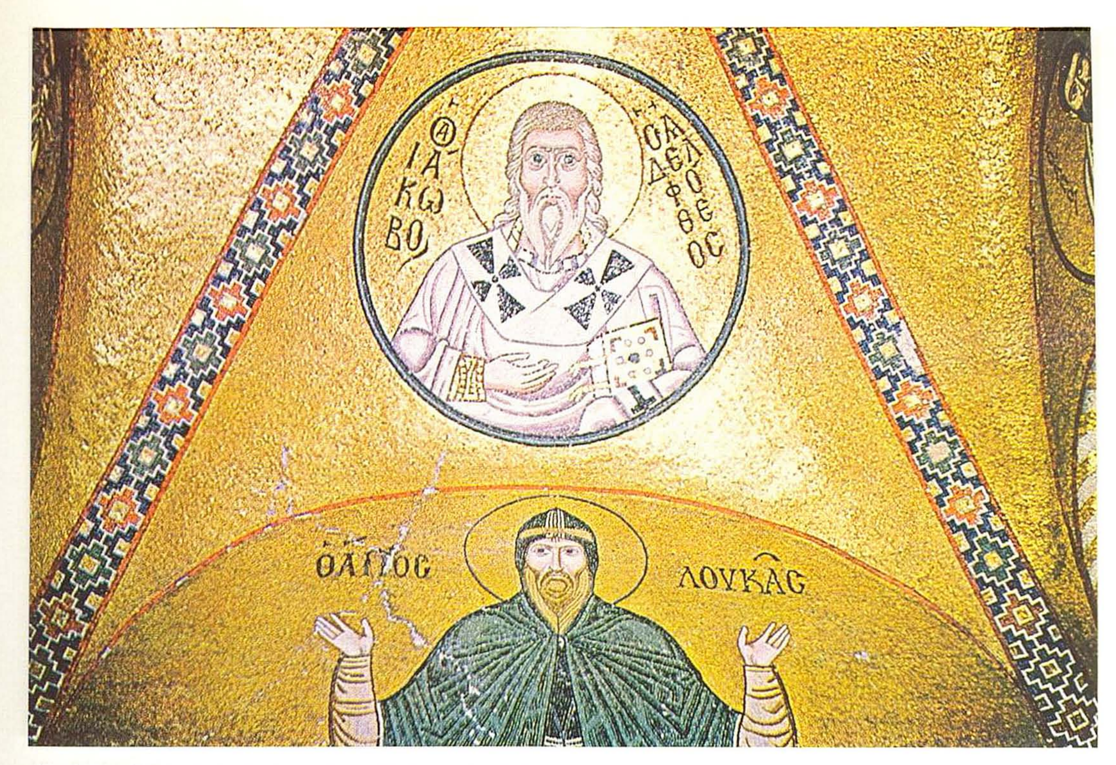
Drveće i lovovi. Mozaik u »Rodžerovoj sobi« u Kraljevskoj palati u Palermu. Oko 1160.

od karolinških vremena do kraja gotike. To ne treba gubiti iz vida kada se upoređuju ili stavljaju jedna nasuprot drugoj dve tradicije, ona pravoslavnog Istoka i katoličkog Zapada. Dok je druga zajedničko delo u kome su učestvovali svi veliki narodi latinskog izraza, prva je stvorena u samoj Vizantiji i preneta, u utvrđenom sistemu, narodima vizantijske misije. Doista, ovi narodi su u taj sistem uneli svoje posebnosti, ali ne prelazeći nikad, osim preko Dunava, koordinate koje određuju vizantijsku umetnost. Treba dodati — a to takođe odvaja dva uporedna iskustva u srednjem veku, ono pravoslavnog Istoka i ono katoličkog Zapada: to iskustvo je na Istoku srazmerno samo kratko trajalo (i čak vrlo kratko u zemljama vizantijske misije

južno od Dunava): jer, u XIV i u XV veku (već prema oblastima) Vizantija sama i njeni balkanski štićenici bili su pokoreni prevlašću muslimanskih osvajača. Razdoblje turske vlasti bilo je jalovo u oblasti umetnosti a ovaj zastoj podudara se sa vremenom u kome je umetnička delatnost zemalja Zapada tek počela svoj izvanredni polet.

2. — Kao i drugde, različite oblasti vizantijske teritorije ne učestvuju podjednako živo u istoriji umetnosti koju su tamo upražnjavali u srednjem veku. U razdoblju u kome nas vizantijski svet počinje, u ovoj knjizi, da zanima, tj. u vreme ikonoklasta i makedonske dinastije, on se predstavlja, ne kao zemlja sa tradicijom, organski uravnotežena, nego kao ostatak jedne mnogo veće celine, koga su dugi vekovi istorije učinili koherentnim i jedinstvenim. Ovaj ostatak će se uskoro srediti, navikavajući se na lišavanje svakodnevnih odnosa sa zemljama Istoka i značajnog doprinosa zemalja istočnog Mediterana, sa bogatim stanovništvom, žitom i industrijom. Ostaće u ovoj svedenoj vizantijskoj državi suvišak velikih gradova oko jednog prilično uzanog mora, uskoro lišenog »Hinterlanda« Male Azije. Od ovih gradova, samo tri ili četiri će sačuvati svoje mesto, ali istina to je bilo dovoljno da bi činilo od vizantijske države jedinu zemlju koja je imala tada gradove, dovoljno značajne, gde je od antike do punog srednjeg veka trajala bez prekida uobičajena delatnost gradskog stanovništva. Zanatstvo svih vrsta se tu negovalo, a radionice vizantijskih zanatlija, naročito u Carigradu, ali takođe u Solunu, Smirni i Korintu, bile su središta gde su stare tradicije bile sačuvane i gde se moglo doći i snabdeti se vrednim predmetima. Doista, Solun, Atina, Korint, pretrpeli su pustošenja Arabljana i Normana, ali su ona bila prolazna. Carigrad ih nije doživeo sve do 1204. i to je omogućilo ovom gradu, a u manjem stepenu drugim gradovima na obali Egejskog mora, da osiguraju tokom vekova smenu odličnih radnika, prvi uslov za trajan život velike umetnosti. Vizantijsko Carstvo, u srednjem veku, bilo je, u tom pogledu, daleko ispred zemalja Zapada, gde su skoro svi rimski gradovi svedeni na seoca. Carigrad je bio daleko najnaseljeniji grad hrišćanskog sveta čak i u vreme poleta trgovačkih luka Italije, Pize, Đenove i Venecije. Zbog toga, ne treba se iznenaditi kada se vidi da je najveći deo vizantijskog stvaralaštva u oblasti umetnosti ostvaren u Carigradu (učešće drugih gradova u tom stvaralaštvu tek treba utvrditi) suprotno onome što se dešavalo na Zapadu, pre XIII veka, gde su središta umetničke delatnosti bila smeštena ne u gradovima nego u manastirima.

Umetničko prvenstvo Carigrada



Dva svetitelja. Mozaik u Sv. Luki u Fokidi. Oko 1000.

Umetnička uloga izvesnih vizantijskih manastira

Uloga izvesnih vizantijskih manastira nije bila manja, bar u radu na ukrašavanju rukopisa. Ali, retka obaveštenja iz izvora govore naročito o manastirima smeštenim u samom Carigradu. Ovi prestonički manastiri bili su brojni i bogato darivani, a najznačajniji među njima bili su pod pokroviteljstvom Dvora. Milom ili silom, članovi dinastije na vlasti i velikih vizantijskih porodica, dolazili su često da tu okončaju svoje dane. Teško bi bilo razlikovati umetnost koja se upražnjavala u ovim manastirima od umetnosti koja je stvarana izvan njihovih zidina. Doista, u velikim središtima vizantijskog monaštva, kao što je Sveta Gora, sva zdanja i celokupno slikarstvo postoje zaslugom monaha. Jedan monah, Dionisije iz Furne, napisao je postvizantijski »Slikarski priručnik« koji nam je do danas sačuvan. Jedan slikar, koji je u XIV veku uživao veliki glas, Panselinos, bio je

T. NA STR. 15.

Teškoće razlikovanja društvenog porekla vizantijskih umetničkih proizvoda

atonski monah. Freske, koje ukrašavaju trogloditske manastire u Kapadokiji, suviše su grube, te se *a priori* isključuje pretpostavka o pozivanju slikara sa strane u male mesne monaške zajednice. Ukratko, vizantijski monasi su, svakako, učestvovali u stvaranju dela religiozne umetnosti. Ali, anonimnost najvećeg dela ovih ostvarenja onemogućuje potpunu ocenu značaja ovog njihovog učestvovanja, a naročito program i stil sačuvanih dela ne dozvoljavaju da se prepozna umetnička grana svojstvena monaškim radionicama.

Ovo zapažanje može da se proširi i na druge društvene slojeve. Činjenica da su posvetni natpisi i pisana obaveštenja retki kao i to što se dela međusobno dovoljno ne razlikuju, suprotstavljaju se svim pokušajima da se izvrši podvajanje umetnosti dvora, aristokratske umetnosti, umetnosti gradskog stanovništva itd., i pokušaji, koje su u tom smislu učinili umetnički kritičari, nikada nisu dovedeni do kraja. Najzad, vrlo se malo uznapredovalo u nastojanjima da se izvrši odvajanje škola ili radionica, mesnih ili oblasnih. Istina, ne retko se nalaze u brojnim, najviše čitanim knjigama suprotna tvrđenja, i tamo može da se pročita kako je neko vizantijsko delo »aristokratsko« ili »narodno« i da predstavlja stil Male Azije, različit od stila neke druge oblasti. Ali, kada se stvari bolje pogledaju, sva ova tvrđenja su manje ili više neosnovana. Tako, obično se pripisuje prestonici ono što je od vrednosti, a smatra se provincijalnim ono što je grubo. Dela, obeležena jakim uticajem antike odreknuta su monasima i pripisana su aristokratiji, rukopisi purpurnih listova smatraju se kao carigradski (jer je purpur bio carska boja), slikarstvo ili skulptura, koji nose odsjaj azijatskih uticaja, smatrani su kao dela koja potiču iz istočnih provincija Carstva. Dakle, sasvim očigledno, svi ovi zaključci su bez ikakve vrednosti i svakom od ovih prividnih argumenata može se suprotstaviti isto toliko drugih. Međutim, ove neizvesnosti su same po sebi od očigledne koristi. One dolaze od toga što, u sadašnjem stanju našeg saznanja, mi ne možemo uopšte da utvrdimo vezu između sačuvanih umetničkih dela i društvene strukture ili vizantijske geografije. Možda će se u budućnosti dalje otići. Ali toliko se zna o vizantijskoj umetnosti srednjega veka da se ne treba nadati znatnijim uspesima u tom pravcu, pošto se više opštih činjenica tome čvrsto suprotstavljaju: sistematska anonimnost vizantijskih dela, krajnja retkost pisanih izvora, posle propasti gotovo svih arhiva, i najzad, nedovoljno međusobno razlikovanje samih dela.



Konstantinova pobeda na Milvijskom mostu pred Rimom. Minijatura, oko 885.
Pariz, Nar. bibl. grčki 510.

Ova poslednja tačka je ključna, i u njoj se može da sagleda obeležje srednjovekovne vizantijske umetnosti (naročito ako se uporedi sa srednjovekovnom umetnošću na Zapadu). To je delimično zbog toga što je socijalna struktura u Vizantiji bila postojanija nego na Zapadu, ali ne tako određena kao strukture u feudalnom društvu latinskih zemalja. Etnička jednoobraznost sa strašnom premoći Grka u Vizantiji stoji nasuprot raznolikosti naroda u srednjovekovnoj Evropi u vreme romanske i gotske umetnosti. Setimo se još sada (da bismo se na to vratili u poglavlju posvećenom arhitekturi) da su jedinstvo i politički, administrativni i pravni kontinuitet bili obezbeđeni tokom vekova carskom moći i moći carigradskog patrijarha, i da je ekonomski takođe, u tom razdoblju, Carigrad bio srce cele zemlje. Svi ovi činioci svakako su doprineli izvesnoj jednakosti ukusa Vizantinaca i potrebi koju su oni mogli osetiti, da se obrate umetnosti. Umetničko delo — posebno u oblasti religiozne umetnosti, koju naročito poznajemo — bilo je u Vizantiji polje delatnosti i manifestacija koje su odgovarale tradicionalnim tokovima koji su se redovno obnavljali u sličnim prilikama i gde su se lična priroda i prolazno osećanje pokazivali malo ili nikako. Ta umetnost ne teži da nas obavesti o onome ko ju je pokrenuo, u nekim određenim uslovima, i kad se onaj koji je izvodi u njoj neminovno iskaže, sloboda njegovog posredovanja sasvim je mala, i svodi se najčešće na nijanse u stilu. Bilo bi takođe uzalud tražiti u ovim vizantijskim delima obaveštenja o ljudima ili sredini koji su izazvali njihovo rađanje, ispitujući sadržaj slikarstva i reljefa: ova obaveštenja ne nalaze se tamo — nema pojedinosti koje su uzete iz života, nema nesmotrenosti koje bi mogle da smeste na društvenu lestvicu ili na geografsku kartu autore jednog dela. Vizantijske slike, čak i one koje služe kao ilustracije u hronikama, čuvaju uvek svoju udaljenost u odnosu na stvarnost. Mnogo je lakše da se razume povod kada se radi o predstavama svetaca ili događaja iz svetačkog života: iracionalno se izražava uspostavljanjem razlike između slike i materijalne stvarnosti. Ali, i vizantijske profane slike nisu revnosne u objašnjavanju te stvarnosti. One ostaju neodređene i opšte, i čak zaprepašćuju odsustvom tačnosti u prikazivanju bića i stvari iz realnog života: to su više »znamenja« nego predstave. Ovde se dotiče suštinska osobenost vizantijske umetnosti nekada suprotne u tome zapadnoj umetnosti i umetnosti muslimana.

Razlika između slike i stvarnosti

Ovaj način shvatanja umetničkih predstava — u odnosu na život



Jedna ličnost u šetnji kroz šumu. Minijatura XI veka u jednom delu Nikandra o ujedu zmija. *Pariz, Nar. bibl. supl. grčki 247.*

koji prolazi i stvari koje mu duh ulivaju — objašnjava ono što smo gore kazali. Naime, vizantijska dela teško se mogu uklopiti u vizantijsku istoriju i istorijsku geografiju. Umetnost mimoilazi sve što je slučajno, uključujući tu i sudbinu pojedinaca i same događaje koji zanimaju društvo. Ona je imala svoje sopstvene dužnosti — o kojima ćemo govoriti kasnije — i sledila je svoj put. Bile su potrebne sasvim izuzetne okolnosti (kao ikonoklastički edikti careva u VIII i IX veku) da bi od njega skrenula i to samo za neko vreme. Ostalo je nije doticalo, i očekivati da vizantijska dela pruže neposredno svedočanstvo o društvenoj i ekonomskoj istoriji Vizantije u srednjem veku, ili svedočanstvo o reakciji jedne klase ili jednog pojedinca na neki istorijski događaj, uključivši tu i istoriju religije, znači izvesno odsustvo »osećanja za istoriju«. Pošto je ogromna većina dela vizantijske umetnosti, u službi Crkve i hrišćanske vere, ova poslednja zapaska dobija poseban značaj. S pravom se može misliti da, budući da je Crkva bila glavni naručilac kod vizantijskih umetnika, jedna značajna izmena u sadržaju vere ili u obredu mogla je da prouzrokuje promene u crkvenoj umetnosti. To se odista i dogodilo za vreme vladavine careva ikonoklasta. Ali, od kraja zvaničnog ikonoklazma, od 843, religija Vizantinaca nije bila vidno menjana ili bar to nije bila u onim oblastima koje nalaze svoj odsjaj u umetnosti. To je svakako slučaj sa liturgijom, to jest sa skupom službi služenih u crkvama. Što se tiče jeresi, koje su se u više navrata pojavljivale u Vizantiji, u srednjem veku, one su svakako pomućivale svest Vizantinaca, ali ni pavlikijanci, ni bogumili, ni učenja jednog Jovana Itala itd. nisu mogli da izmene ni u čemu ono što je bila primena religiozne vizantijske umetnosti. Ni isihasti, u XIV veku, nisu više uradili u toj oblasti iako se više puta pokušavalo da se kaže suprotno, i da se dokaže da njima dugujemo, možda, nekoliko posebnih ikonografskih pojedinosti (slika Preobraženja na Tavoru, sa idejom razlikovanja tri svetlosti, simbolima triju ličnosti Svete trojice, u oreoli oko vaskrslog Hrista). Docnije studije povećaće možda broj ispravaka koje su isihasti uneli u ikonografsku tradiciju. Ali, u svakom slučaju biće to samo nijanse pošto je kontinuitet vizantijske tradicije i pre i posle isihasta, očigledan. Isto odbijanje uticaja postoji i u odnosu na katoličku umetnost, koja međutim prodire do vizantijskih zemalja, naročito u XIII veku. Doista, uticaji latinske umetnosti, više-manje površni, mogu da se vide tu i tamo u ovom razdoblju i kasnije. Ali, pošto se setimo izvanrednog poleta umetnosti na Zapadu, počev od

Veze između hrišćanske vere i umetnosti

XI veka, krajnja skromnost ovih uticaja u Vizantiji izaziva čuđenje. Bilo bi, bez sumnje, teže pokazati u umetnosti prekid sa Rimom, 1054. Ali, najzad, katolička umetnost XVI veka nosi odblesak reformacije. Ništa od toga ne postoji u Vizantiji, bar ništa ili skoro ništa u sačuvanim umetničkim delima, koja ne obeležavaju, i nastaviće do kraja da ne obeležavaju, odvajanje grčke i latinske Crkve. U takvoj hrišćanskoj umetnosti Vizantije takođe ne odjekuje pojava islama, ni kasnije nema odjeka poleta islamske umetnosti. Tu, opet, Zapad, tako popustljiv prema muslimanskom stvaralaštvu u arhitekturi i ukrašavanju, čini da se samo bolje shvati krajnja zatvorenost Vizantinaca. Moglo bi se pomisliti na jedan promišljen odbojni stav. No, radi se o jednom opštem i verovatno prećutnom odbijanju da se prepusti uticajima događaja koji označavaju savremeni religiozni život. Kao što će se videti, na jednom drugom planu dolazi do izražaja udeo muslimana u vizantijskoj umetnosti, a on se vidi samo u ornamentalnoj dekoraciji ili u krajnjem slučaju u ilustraciji nekih rukopisa, naročito profanih.

Hrišćanska umetnost Vizantije i islam

Naposletku, treba priznati da je religiozna umetnost Vizantinaca, veličanstveno ravnodušna prema stvarima ovoga sveta, bila vrlo malo osetljiva prema talasanjima istorije samog religioznog života. To nikako ne znači da se oni koji su upražnjavali ovu umetnost iz dana u dan nisu zanimali za sve ono što se odnosi na veru i upravljanje Crkvom. U Carigradu, patilo se možda više od preteranog zanimanja za teologiju, i diskusije o pitanjima vere, koje su se tamo vodile, čuvene su. Ali, vizantijska figurativna umetnost u to se nije mnogo mešala, i, premda negativno, ovo zapažanje govori o njenoj prirodi.

Ima se, dakle, posla sa jednom umetnošću koja je samostalna delatnost u krilu vizantijske civilizacije, koja se malo kreće u skladu sa političkim, društvenim, crkvenim događajima i koju zajednice i pojedinci nisu opterećivali svedočanstvima o sebi i svojim posebnim iskustvima. Posredi je jedna delatnost koju je prethodno razdoblje predalo u nasleđe Vizantincima u srednjem veku, sa svojim programom, svojim tehnikama i svojim ukusom, a koju su Grci toga doba nastavili sa uspehom, ali joj nisu vidno promenili pravila. Ostavljajući za kasnije da damo određenu ocenu umetničkog dela Vizantinaca, mi ćemo se držati u ovom pregledu istorijskog i geografskog okvira koji se pokazao kao vrlo postojan, za vreme razdoblja koje razmatramo, pruživši nam prirodu vizantijske umetnosti i odre-

ČETIRI TRADICIONALNA PERIODA

đen broj činilaca, sposobnih da joj daju podsticaj. Međutim, zbog lakšeg snalaženja, razlikovaćemo u ovoj knjizi četiri tradicionalna razdoblja:

Razdoblje ikonoklasta
Vladavina Makedonaca
Vladavina Komnina
Vladavina Paleologa

Sami nazivi ovih razdoblja koji su im dati po imenima dinastija, podvlače veštačku prirodu ove podele ali, iako se uglavnom život umetnosti produžavao bez vidnih promena, od kraja ikonoklazma do pada Carigrada, svako od ovih razdoblja ima ipak svoje posebne crte. Ove posebnosti nisu obavezno vezane ni za političke, ni za društvene, ni druge događaje, i nisu isključiva obeležja određenog perioda. Ipak, svako razdoblje na svoj način ističe ono što je tradicija, ili nam bar to govore glavna dela svakog razdoblja.

Ikonoklastička epoha se ogledala u jednoj umetnosti bez figurativnih slika, tj. u jednoj hrišćanskoj verziji neikonske religiozne umetnosti koju su istovremeno započinjali muslimani.

Carevi makedonske dinastije umeli su da započnu u svojoj sredini jednu *renovatio* antičke književnosti i umetnosti. Što se umetnosti tiče poznati su nam samo njeni odjeci na umetnička dela religiozne sadržine. Međutim, oni snažno govore o vidnim uspesima duha koji podražava antici, ali i o ograničenosti tog preporoda. Ta epoha se poklapa sa opštim poletom Vizantije, u kojoj se uporedo stvaraju dela različitih težnji. Težnja ka podražavanju antici tada je bez sumnje najznačajnija, ali vizantijski stil, svojstven srednjem veku, izgrađuje se takođe i za vreme ovog razdoblja koje, više od svih drugih u dugoj istoriji Vizantije, zaslužuje da se nazove »zlatnim vekom«.

Očigledno je da granice, koje razdvajaju naše periode, nisu ni malo stroge. Korisno je, dakle, uzeti kao početak treće epohe poslednju trećinu XI veka sa dolaskom prvog Komnina i produžiti je do 1204. godine. Najveći broj vizantijskih spomenika, ili neposredno nadahnutih Vizantijom — crkve, mozaici, freske, minijature, slonovača, keramika, staklo, porculan — pripadaju XI i XII veku. Njihov stil je jako određen i on kodifikuje stvaralaštvo prethodne epohe. Ali, pod Komninima se priprema estetika nastupajućih vekova i tada se već nagoveštavaju buduće težnje.

Vizantijska dela, stvorena za vreme pedesetogodišnjeg trajanja Latinskog Carstva u Carigradu, skoro su potpuno nepoznata. Ali, dela XII veka pripremila su nas za ona koja će se pojaviti krajem XIII veka, posle obnove Vizantijskog Carstva. U arhitekturi, a naročito u slikarstvu, to je bila druga i poslednja *renovatio* koja uporedo sa umetnošću duečenta i kvatročenta u Italiji i novim ostvarenjima u zemljama na severu Evrope, pokušava da pretopi nasleđene tradicije i odatle izvuče umetnost, u isto vreme vernu ustaljenim običajima i od njih različitu, verovatno bolje prilagođenu zahtevima jedne razvijenije epohe.

II. POLJA UMETNIČKE DELATNOSTI

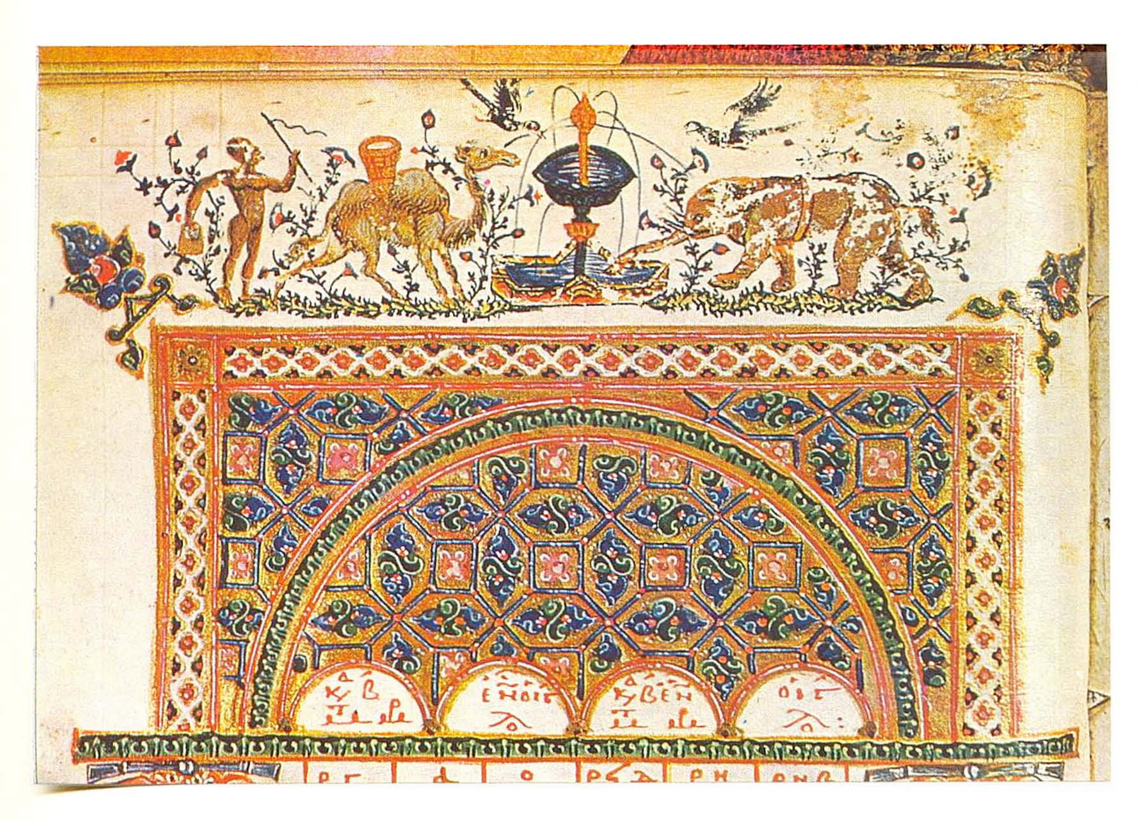
Uvek je korisno opisati polje umetničke delatnosti u određenoj sredini, jer to polje je daleko od toga da bude svuda isto. Prema tome, odrediti ga znači doprineti poznavanju te umetnosti.

U Vizantiji, u srednjem veku, nastavljalo se *grosso modo* ono što se tamo radilo u eposi pre ikonoklastičkog razdoblja, od vremena Justinijana i njegovih neposrednih naslednika. To ne govori, međutim, da su umetničke delatnosti tada bile nastavljene istim zamahom i svuda i uvek sa istom širinom. Sredstva, kojima je mogao raspolagati jedan Justinijan, nisu više mogla da budu sakupljena od njegovih naslednika u srednjem veku, i, iz različitih razloga, izvesni vidovi tradicionalne umetnosti ostavljeni su da tinjaju ili su napušteni dok su drugi doživeli značajan razvitak.

IKONOKLASTIČKI PERIOD

Tako je, za vreme ikonoklasta, čitava oblast slikanja svetih likova bila iznenada napuštena. Ali, profano slikarstvo i svi vidovi dekorativne umetnosti, ikonske ili neikonske, mogli su da se nastave, i nemamo razloga da mislimo da je s te strane postojalo neko sužavanje obima umetničke delatnosti. Čak se često pretpostavljalo da je napuštanje slikanja svetaca moralo da podstakne profanu i primenjenu umetnost, pozvane da zauzmu njegovo mesto. Na žalost, dela ovog perioda sistematski su docnije uništena, a pisci tekstova, koji o njima govore, neprijatelji su ikonoklasta. To izopačuje naša obaveštenja. No, izgledalo bi na svaki način, da je period ikonoklasta, koji je još i period neprestanih ratova, što pustoše zemlju i iscrpljuju njene ekonomske snage, bio siromašan u umetničkim delatnostima. Međutim, crkve su i tada svakako građene svuda, kao pre i posle, a na samom kraju ikonoklastičkog perioda, car Teofil se naročito zauzeo da obnovi velelepnost svoje Velike Palate u Carigradu. Ponovni uspeh carske vojske omogućio je ove izdatke, a ugled suverena u odnosu na Karolinge i kalife je to opravdavao.

Svi su ti spomenici nestali bez traga, a pisani izvori, koji jedini od tada svedoče o umetnosti pod ikonoklastima, pominju samo nekoliko usamljenih spomenika. Obim i program umetničkih delatnosti ovoga razdoblja ne bi mogli da se odrede na osnovu oskudnog znanja koje mi o njemu imamo.



Slikani ukras na jednoj stranici Kanona Jevanđelja, XI vek. *Pariz, Nar. bibl. grčki 64.*

UMETNOST POSLE POBEDE ORTODOKSNIH

Sve se menja pobedom ortodoksnih, 843. godine, i to iz više razloga. S jedne strane, zbog toga što je ovaj period predstavljen mnogobrojnim sačuvanim spomenicima. S druge strane, zato što je politički i ekonomski polet Vizantinaca, počevši od kraja IX do kraja XI veka, pomagao podizanje raskošnih zdanja i porudžbinu pokretnih predmeta svih vrsta. U Vizantiji tada nastaje velika umetnička delatnost i u stanju smo da predstavimo njenu obimnost i program.

ARHITEKTURA

Arhitektura je naročito predstavljena crkvenim zdanjima. Podizana su nova, dosta brojna, u prestonici i van nje. Carevi daju primer, državni velikodostojnici i članovi uglednih porodica ih slede. Svoj-

stvo ove umetnosti je da carevi obnavljaju i vaspostavljaju Justinijanova svetilišta kao i druga stara zdanja. Oni gledaju unazad, pokazujući se manje stvaraocima a više ljudima odgovornim za održanje tradicije.

Crkvene građevine: raskoš unutrašnjeg ukrasa

Druga tradicija koju je trebalo održati, takođe je sadržana u delima Justinijana i drugih ktitora iz poslednjih vekova antike: to je tradicija raskošnog i skupog unutrašnjeg ukrasa svih ovih »Božjih domova«, za koje se htelo da budu isto tako bogati kao i carska palata. Vasilije I Makedonac daje primer ili bolje reći obnavlja primer svojih dalekih prethodnika. On će i sam biti stalno podražavan, u X, XI i XII veku, od vladara kao što su Roman Lakapen, Konstantin IX Monomah, Manojlo i Jovan Komnini. Manje bogati, i Paleolozi su se upinjali da ostanu verni ovom tradicionalnom mecenatstvu »vasilevsa« — dobročiniteljima svetilišta prestonice a nekada i provincije. Sačuvani su tu i tamo, a naročito u Svetom Marku u Veneciji, pokloni vi-
T. NA STR. 48.
zantijskih vladara, dati crkvama Carigrada — putiri i diskosi, relikvijari, polijeleji, votivne krune, korice jevanđelja — svi zlatni ili od pozlaćenog srebra, sa ukrasnim kamenjem, biserom i emaljom. Najlepši komadi, koji su i najbogatiji i najbrojniji, potiču iz X i XI veka, mnogi komadi, manje savršeni, ali takođe na pristojnoj visini, pripadaju XII veku, a može se naći još jako vrednih i iz XIV i čak XV veka. Drugačije rečeno, tokom čitavog srednjeg veka, nije se presta-
T. NA STR. 9. I 47.
jalo s gradnjom crkava i one su darivane liturgijskim posudama, vezom, ikonama, knjigama sa minijaturama, uvezanim u ukrašene poveze. Ova umetnička grana najbolje je zastupljena. Ona predstavlja glavni i delima najbogatiji rod vizantijske umetnosti srednjeg veka.
T. NA STR. 19, 39, 41, 57. I 61.
Same crkve su redovno obložene mozaikom ili, češće, zidnim slikarstvom. Svaka crkva, pa čak i svaka kapela, pruža značajnu celinu religioznih slika, koju sačinjavaju ciklusi, shvaćeni i izneti prema
T. NA STR. 29. I 35.
učenom sistemu. Drugi ciklusi slikarstva nalaze se u crkvenim knjigama, počevši od jevanđelja. Neki od ovih iluminiranih i raskošno ukrašenih rukopisa u stvari su predmeti neophodni za služenje službe. No, drugi su namenjeni bibliotekama manastira gde su ih pisci propovedi, hagiografi i teolozi, upotrebljavali da bi se bolje pripremili za svoju svešteničku dužnost ili da bi produbili svoje znanje o religiji.

PREDMETI POBOŽNOSTI

Preko nekih od ovih islikanih knjiga popularnije prirode, približili smo se umetničkim predmetima koji su odgovarali zahtevu pobožnosti svih privatnih lica. Ikone svih rodova, različite veličine, u raznim materijalima i tehnikama: naprsni krstovi, medaljoni koji zamenjuju



Posuda od crveno-crnog stakla sa mitološkim scenama izvedenim u emalju. XI vek. *Riznica Sv. Marka. Venecija.*

tradicionalne amajlije od kojih nam je čitava gomila predmeta ovog roda poznata, među kojima se nalaze i predmeti visoke umetničke vrednosti i proizvodi skromne izrade za upotrebu hodočasnika; ali, svi oni pripadaju oblasti religiozne umetnosti. Tokom čitavog srednjeg veka, u Vizantiji se nije prestajalo sa radom u ovoj oblasti. Da bismo shvatili u kolikom broju su se ovi predmeti proizvodili u Vizantiji, a koje su različite vrednosti bili kao i ugled koji su imali na Zapadu, dovoljno je samo da pregledamo spisak relikvijara, ikona i krstova što su ih krstaši IV krstaškog pohoda poslali iz Carigrada u svoje zemlje; »exuviae sacrae« iz Carigrada iz 1204. godine mogle bi da ispune ceo jedan muzej.

Razmatranjem različitih vrsta vizantijskih religioznih spomenika, stiče se vrlo opravdani utisak da se ima posla s jednom složenom i povezanom celinom, čiji su nam glavni vidovi poznati. Ako postoji oblast u kojoj su Vizantinci zahtevali neprekidno učešće umetnosti u svim oblicima i svim tehnikama, to je svakako bila oblast religije.

Tehnika i materijali religiozne umetnosti

T. NA STR. 31. I 33.

U službi svih vidova kulta i pobožnosti bila je jedna ili više umetničkih tehnika, sa čitavom skalom mogućih vrednosti, od remek-dela do mucavih radova seoskih zanatlija. U toj oblasti, grad Vizantije, vidno povlašćen, sačuvao je upotrebu svih tehnika i svih materijala do najređih i najskupocenijih. To pretpostavlja, očigledno neprekinutu delatnost raznih specijalizovanih zanatskih radionica što su postojale još u antici: zidara i stolara, kamenorezaca običnog i poludragog kamena (porfir, mermer, malahit, oniks, serpentin itd.), staklara, emaljera, zlatara, majstora mozaika i fresaka, minijaturista, sedlara, majstora slonovače itd. Čak je jedan rod — radovi u ćelijastom emalju sa figurativnim predstavama — izgleda bio usavršen u Vizantiji na početku razdoblja koje razmatramo. Ovo usavršavanje izazvalo je rađanje jedne nove umetničke radinosti koja se uveliko upotrebljavala u ukrašavanju crkvenih umetničkih predmeta.

PROFANA UMETNOST

U poređenju sa religioznom, profana umetnost izgleda siromašna: manje dela, manje područja kojima bi ona služila, manje raznolikosti tehnike, najzad, vidan pad u odnosu na raniju epohu Vizantije (gde je, međutim, udeo profane umetnosti bio veći nego igde za vreme skoro čitavog srednjeg veka).

ARHITEKTURA

Palate

F. A. 14.

T. NA STR. 17.

Kao što je to čest slučaj, profana arhitektura, a naročito vizantijske srednjovekovne kuće za stanovanje, skoro potpuno su iščezle. Jedna jedina građevina ove vrste, koja pripada oblasti umetnosti, ostala je u Carigradu (ruševine palate zvane Tekfur-seraj, XIV vek). Najznačajnije carske palate potpuno su uništene. Ali, zna se da se nije prestalo s gradnjom brojnih i raskošnih zdanja, raznolikih planova, sa kupolama, bar do punog XII veka i opet u XIV veku. Iako nam je arhitektura vizantijskih palata većinom nepoznata, sigurni smo da su ih gradili u velikom broju i da su bile sa raskošnim unutrašnjim uređenjem. Tekstovi govore o mozaicima i zidnom slikarstvu profane sadržine što su ukrašavali palate u srednjem veku, a mozaici Kraljevske palate u Palermu odjek su tog stvaralaštva.

UKRASNA UMETNOST

Izvan toga, od profane primenjene umetnosti ima samo nekoliko ostataka lepih svilenih tkanina s figurativnim ornamentima, posuda od staklene paste i kristala, poludragog kamena, malih predmeta od



Hristos rezan u kamenu. Vizantijski rad iz X—XI veka. *Pariz, Kabinet medalja.*

slonovače, dijadema i narukvica sa emaljom i nijelom, nekoliko naušnica, i, izvan ove posebne oblasti ženskog nakita, tri druga područja u kojima je profana umetnost našla bolje utočište, u punom srednjem veku. S jedne strane, to su različite predstave što potiču iz umetnosti posvećene caru i proslavljanju njegove moći. Ta umetnost je u ovom razdoblju predstavljena samo portretima vasilevsa i vasilise, ili scenama njihovog krunisanja, ili pak brojnim slikanim ukrasima u raskošnim rukopisima, gde se na marginama religioznih tekstova nalaze slike, koje je još antika poznavala, samo su se tamo upotrebljavale u daleko većem broju. Uz to i naročito ilustracije knjiga o medicini, o lovu i u hronikama — što je drugo nasleđe iz antike, sačuvano u okamenjenom vidu, u jednom malom broju dela koja su prepisivana, jer su slike, koje su služile za objašnjenja, nastavile da igraju svoju ulogu kod čitalaca ovih knjiga. Ukratko, polje vizantijske laičke umetnosti u srednjem veku, bilo je beskrajno skučeno u odnosu na religioznu umetnost. U traženju međa dotičnih oblasti različitih umetnosti u Vizantiji, moglo bi se voditi računa o izvesnim nestalnostima. U X i XI veku umetnička delatnost je bila raznoličnija. Cvetajući u Carigradu, ali takođe u Korintu i Solunu, umetnički zanat se širio i na raskošne tehnike kao što su svilene tkanine sa figurativnim ukrasima, male skulpture od slonovače i skupocenih metala (puni i kovani reljef), gliptika i rezanje poludragog kamena, umetnička staklarija i sjajna keramika, predmeti od nielo i ćelijastog emalja, koji su bili slava Vizantije. Može se dopustiti da su izvesne od ovih umetničkih tehnika ostale u upotrebi u XII veku, od vremena Komnina: male skulpture od slonovače, emalj, kovani zlatarski radovi. Komadi, koji potiču iz ovog razdoblja, ali iz poznijeg vremena, ređi su i često manje vrednosti. To su dela serijske izrade, a neke od tehnika koje smo nabrojali nisu bile upražnjavane posle XI veka. Ima se utisak da su Vizantinci, da bi sačuvali sjaj svoje umetnosti, u XII veku smanjili broj tehnika, usredsređujući se — van tradicionalne monumentalne umetnosti (uključujući tu naravno fresku i zidni mozaik) — na sitnu skulpturu, u kojoj je preovladavao kovani reljef od srebrnih listova i na ukras od emalja. Zauzvrat, morala je porasti proizvodnja predmeta u ovim tehnikama, što nije bilo bez opasnosti po njihovu vrednost. Drugačije rečeno, već i pre nego što su krstaši, 1204. godine, opljačkali Carigrad došlo je do izvesnog zastoja u proizvodnji raskošnih vizantijskih umetničkih dela, mada ne može da se kaže ništa određenije o stepenu tog smanjivanja, koje je moglo da se

Umetnost posvećena caru

T. NA STR. 11.

Ukrašavanje naučnih knjiga i hronika

Umetnički zanat od X do XII veka

Mala skulptura u XII veku



Jevanđelista Jovan. Minijatura u jednom jevanđelju, XIV vek.

dogodi posle poleta sličnih delatnosti u svim zemljama susednim Vizantiji, u latinskoj Evropi i u zemljama vizantijske misije na Kavkazu, na Balkanu i u Rusiji. Ovo oslobađanje od Vizantije zemalja njoj podložnih moglo je da prouzrokuje izvesno opadanje odgovarajućih delatnosti u samoj Vizantiji. Ovo opadanje je bilo konačno što se tiče obima umetničkih delatnosti. Jer, vizantijska umetnost, koja je doživela novi polet posle ponovnog osvajanja Carigrada 1261, nikada nije uspela da dostigne širinu umetničke delatnosti koju je imala umetnost u X i XI veku. Arhitektura s umetničkim obeležjima upotrebljavana je skoro samo za crkve. Monumentalno slikarstvo — freske i mozaici, takođe rađeni jedino za crkve (?) — sačuvali su svoju tradicionalnu ulogu kao i ikone, tj. pokretne religiozne slike, uglavnom rađene na drvetu. Druge slikarske tehnike — minijature u rukopisima, slikanje bojama u emalju — postale su mnogo ređe, a sasvim retko su izvrsne. Gliptika, rezani poludragi kamen, skulpture od slonovače, u potpunom su opadanju. Keramika i umetnička staklarija ostaju na vrlo skromnoj visini.

VIZANTIJSKA UMETNOST POSLE PONOVNOG OSVAJANJA CARIGRADA

U eposi Paleologa samo je vez u cvetanju. Dok se polje vizantijske umetnosti suzilo sa svih strana, jedino se proširila oblast umetničkog veza — tehnike, koja je posle pada Carstva, 1453. godine, sačuvala naklonost svih naslednika Vizantije. Međutim, vez je poznat samo po primercima koji su bili u crkvenoj upotrebi.

VIZANTIJSKE SREDNJOVEKOVNE SKULPTURE

Potrebno je naglasiti, najzad, značajnu nepovoljnu činjenicu: monumentalna skulptura je imala neznatno mesto u vizantijskoj srednjovekovnoj umetnosti. Suprotno onome što se ponekad čuje, vizantijska Crkva se nikad nije izjasnila protiv skulpture i ne treba pripisati nikakvoj zvaničnoj zabrani odsustvo ijedne značajnije skulpture. Isto tako, treba se podsetiti da je Vizantija nastavila da neguje jedan rod kiparstva — skulpturalne predstave careva — mnogo duže od Zapada, naime sve do blizu 800. godine. Verovatno da je ikonoklastički pokret, koji je počeo 726. godine, bio koban po vizantijsko kiparstvo, jer, kad je u Vizantiji obnovljeno slikanje likova posle 843. godine, kiparstvo se tu opšte nije našlo, i od svih drugih vidova plastične umetnosti, održali su se samo reljefi s likovima malih razmera i dekorativna skulptura.

Ipak, nije dovoljno odato priznanja ostvarenjima vizantijskih skulptora iz srednjeg veka: ma kako skromna ona bila, zaslužuju više pažnje i posebno bi morala da budu proučavana u odnosu na poreklo romanske skulpture. Ali, ipak, u odnosu na srednjovekovnu umetnost

Zapadne Evrope, odsustvo monumentalne skulpture i ne tako često pribegavanje arhitektonskoj plastici svakako su važna svojstva (premda negativna) srednjovekovne umetnosti Vizantije. Ovo odsustvo očigledno iznenađuje utoliko više što je u pitanju umetnost onih istih Grka, koji su, nekoliko vekova ranije, bili prevashodno skulptori.

III. TEHNIKE

Tehnike, koje su koristili Vizantinci u srednjem veku, većinom su iste kao i svuda oko Mediterana. Skoro sve ove tehnike potiču iz antike. Ali, od antičkog nasleđa, zajedničkog svima narodima grčko-latinske civilizacije, svaki od ovih naroda zadržao je samo jedan deo, i taj izbor nije bio svuda isti.

Ugled carigradskih umetničkih tehnika i raskošnih proizvoda

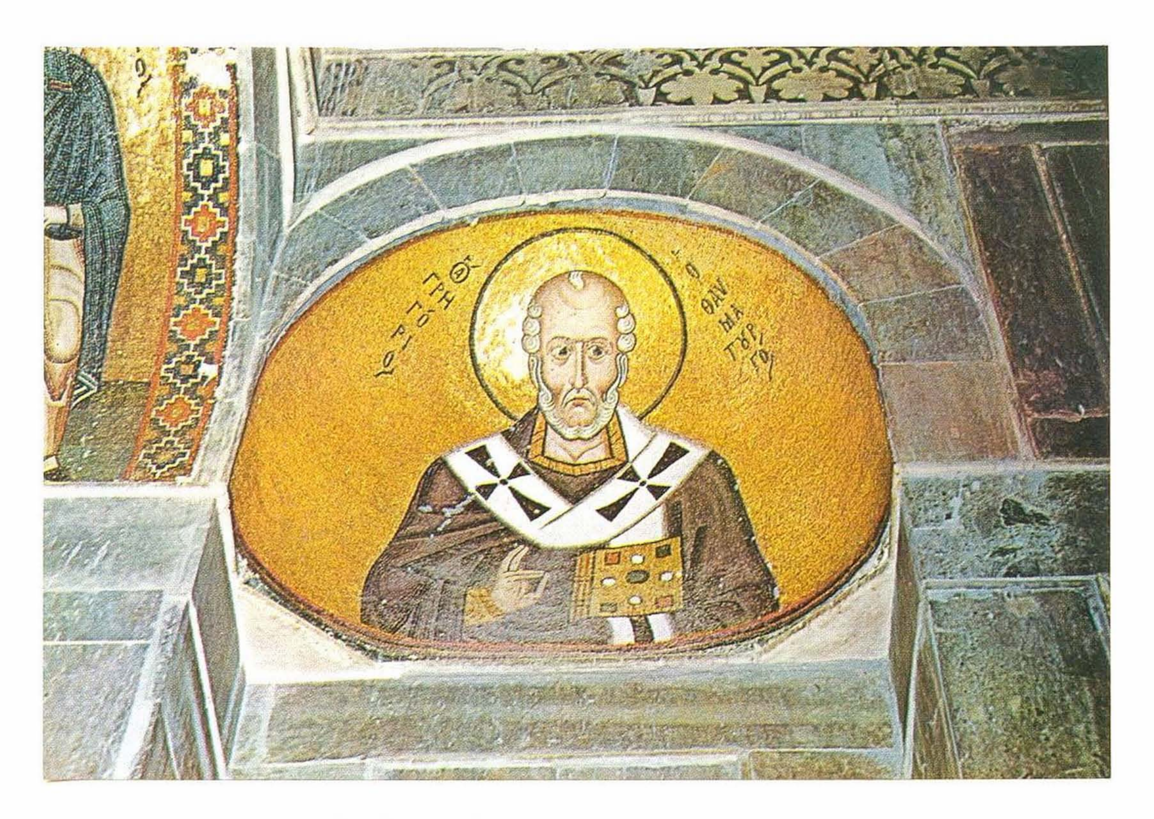
Pošto je Istočno Carstvo odolelo neprijateljskim napadima, koji su opustošili Zapad, i pošto u Carigradu nisu prekidane delatnosti, prirodne za jedan veliki mediteranski grad, u njemu su više nego igde bile sačuvane umetničke tehnike i proizvodnja raskošnih predmeta, i to je činilo slavnom vizantijsku prestonicu u očima njenih suseda u Aziji i Evropi. Taj ugled se meri pozivima upućenim vizantijskim majstorima mozaika iz Damaska i Kordove, podražavanjem vizantijskim minijaturama u Nemačkoj i čak Engleskoj, i nabavkom vizantijskih emalja i zlatarskih radova u svim zemljama hrišćanstva. U XI veku, kaluđer Teodor, čije nas ime navodi da mislimo da je Grk, napisao je, u Rajnskoj oblasti *Schedula diversarum artium* ili Zbornik tehničkih uputstava za različite umetničke tehnike, gde je dobar deo uputstava za raskošnu staklariju i zlatarstvo pripisan Grcima, a ono što mi znamo iz sačuvanih vizantijskih dela, svedoči o najvišim tehničkim vrednostima predmeta izrađenih u Vizantiji.

ARHITEKTURA

U srednjem veku, Vizantinci su mnogo gradili, ali ni stvaraoci projekata građevina iz ove epohe, ni zidari ni kamenoresci, koji su ih ostvarivali, ne izgleda da su imali neko šire tehničko znanje. Mada se vizantijska arhitektura ovog vremena služila opekom, i to na način koji zaslužuje poštovanje, zidari Persije, kojima dugujemo iranske spomenike iz iste epohe (muslimanska religiozna arhitektura), uneli su sigurno u arhitekturu veštinu služenja pečenom opekom, za gradnju i dekoraciju. Poređenja spomenika, od grubog i tesanog kamena, sa zapadnjačkom, zakavkaskom i muslimanskom istovremenom arhitekturom isto tako su nepovoljna za vizantijske graditelje.

SLIKARSTVO

Ali, slika se menja kad se govori o slikarstvu. Sa vizantijskim zidnim mozaicima ne mogu se porediti druga analogna dela. U srednjem veku, van Vizantije, portativni mozaik ne postoji. Što se tiče samog zidnog slikarstva, mada vizantijski umetnici nisu bili jedini koji



Sv. Grigorije Čudotvorac. Mozaik u Sv. Luki u Fokidi, oko 1000.

su se njime bavili, freske grčkih umetnika daleko su najbolje i najlepše do XII veka. Moglo bi se navesti toliko slika u rukopisima koje su, često vrlo lepe, najverniji čuvari tradicija antičkog slikarstva. Tehničko savršenstvo vizantijskog slikarstva svih ovih vrsta bilo je poznato, u Evropi i na Bliskom istoku, kod hrišćana i muslimana. Tu su, zaista, malobrojni mozaici koji ili nisu delo grčkih umetnika ili nisu rađeni po vizantijskim uzorima. Vrednost mozaika redovno se povećava srazmerno učešću Vizantinaca u njihovom stvaranju. Što portativni mozaik nije primenjivan van Vizantije sigurno treba tumačiti teškoćama koje je predstavljalo rukovanje mikroskopski malim kamenčićima od kojih je on pravljen.

Mozaik

Utvrđujući ovu činjenicu čovek shvata istančanost tehnike koja je

činila da lepota jedne slike zavisi u isto vreme od boje i oblika, razmera svake obojene kockice, njihovog rasporeda, nejednakih međuprostora koji ih odvajaju, prilagođavanja ovih kockica površini zida, a koju uslovljavaju jačina i priroda svetlosti što na njih pada. Posmatrajući zidno slikarstvo iz XII i XIII veka u Italiji, Španiji, Nemačkoj i u drugim zemljama na Zapadu i upoređujući ih sa starijim freskama u tim istim zemljama, čovek bolje shvata ono što su grčki stručnjaci i njihova dela preneli romanskim umetnicima u oblasti tehnike: oni su im preneli jedan određen niz boja među kojima preovladavaju topli i živi tonovi (crveni, smeđi, kobalt plavi i tamnoplavi), i postupke, koji su, uz pomoć boja, omogućavali oblikovanje tela i draperija sa mnogo više tananosti nego što su to činili romanski slikari.

Slikarstvo u rukopisima

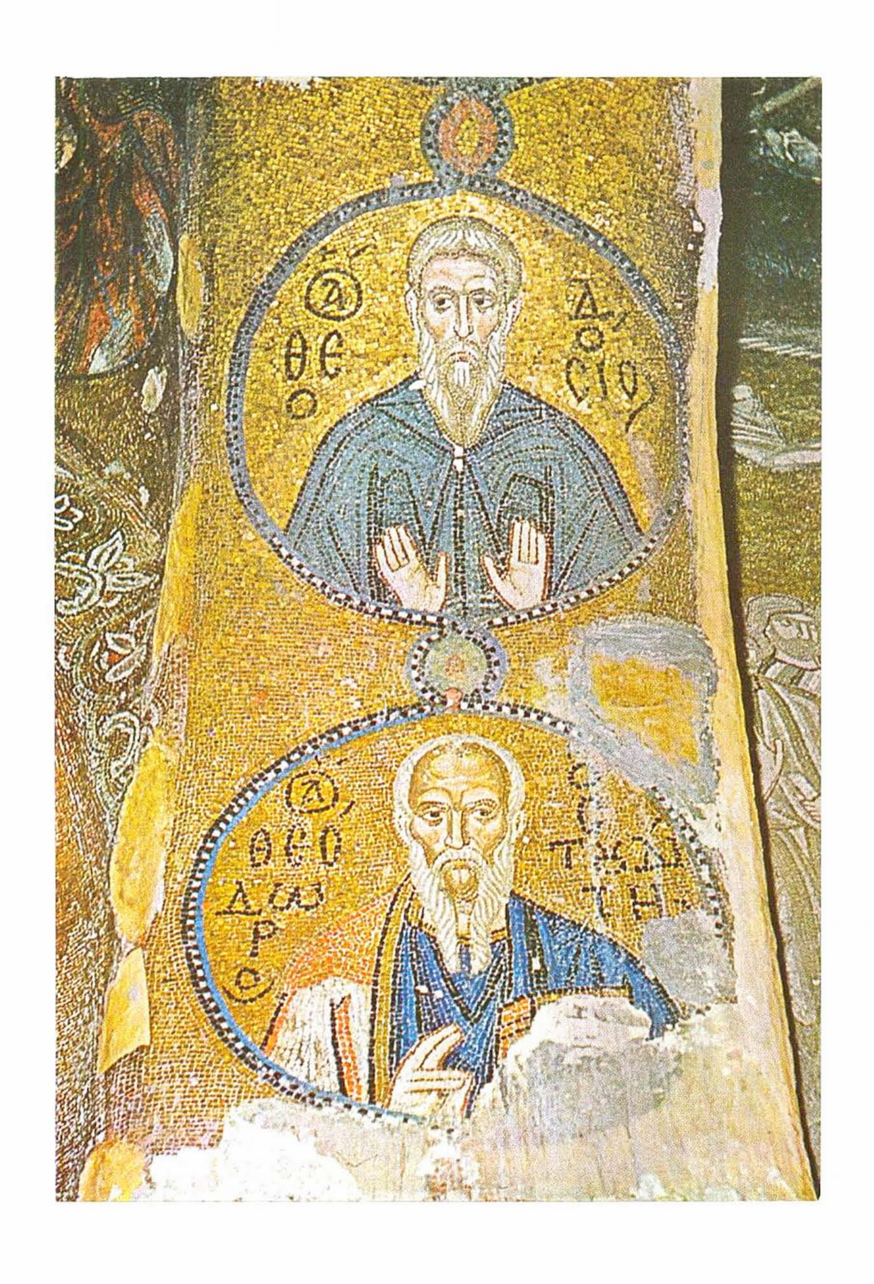
U rukopisima su se vizantijski slikari mogli pokazati najverniji tehničkim uputstvima starih, bilo da su ih primenjivali postupno ponavljajući iste slike, ili da su se namerno vraćali mnogo starijim uzorima. Pošto je materijal bio isti (pergament, boje i vezivo), ove male slike stvarane su na isti način i krajem antike i u srednjem veku: isto pripremanje pergamenta (tanak sloj gipsa ispod boje), iste game boja i isti načini oblikovanja glave, očiju, bora, svetlosti i senki. U minijaturi, takođe, najbolje se vidi u čemu je vizantijska tehnika bila daleko iznad drugih, kad se uporedi slikarstvo latinskih, jermenskih, sirijskih rukopisa — koji su pretrpeli vizantijski uticaj — sa onima koje ti uticaji nisu ni dotakli. Izuzimajući ove stilske doprinose, Vizantinci su nam otkrili jednu jedriju i bogatiju gamu kao i glavno nasleđe antičke tradicije: oblikovanje ljudskog tela i draperije.

PROIZVODNJA RASKOŠNIH PREDMETA

Ali, u tehnikama proizvodnje raskošnih predmeta Vizantinci su se isticali više no igde, pošto su nasledili — rekli smo — više od jedne tehničke tradicije antike i pošto su usavršili izvesne veštine, pri tom i sami pretrpevši uticaje umetničkih zanata Azije. Zlatarski radovi s raznobojnim ukrasnim kamenjem izvođeni su u Vizantiji s velikim uspehom, ali, ipak, ne mogu da se odvoje specifično vizantijske verzije u primeni ove vrste ukrasa. No, filigranske žice na nekim vizantijskim srednjovekovnim zlatarskim radovima, posebne su vrste i u

Filigrani

isto vreme najlepše za koje se zna. Vizantijski filigranski ukras raspoznaje se po načinu pripremanja zlatnih pletenih žica i njihovom prilagođavanju ornamentalnim motivima i predmetu koje ukrašavaju, isto tako kao i biserima, ukrasnom kamenju i emaljima koje okružavaju. Filigrani otonskih zlatara su im najbliži, jer su pretrpeli uticaj vizantijskih uzora.



Dva svetitelja. Mozaik u manastiru Nea Moni na Hiosu. Sredina XI veka.

Inkrustacije metala u drugi metal

Danas je manje poznata tehnika vizantijskih zlatara koja se sastojala u inkrustaciji jednog metala u drugi, osobito u prikivanju listića od zlata i srebra u srebro i bronzu da bi se oblikovali ornamenti, pa čak i ljudske figure i scene. Najpoznatiji primerci u ovoj tehnici su crkvena vrata koja su sačuvana u crkvama Italije, a tamo su doneta iz Carigrada. Imitacije, koje su napravljene u Italiji, ma koliko one dobre bile, samo podvlače vrednost vizantijskih majstora. Na tim istim vratima, na raznim kultnim predmetima, a naročito na povezima liturgijskih jevanđelja, na okvirima izuzetno poštovanih ikona, nalaze se takođe okovi od srebrnih i zlatnih listova, ukrašeni reljefom kovanim na kalupu, u vidu ornamenata, ljudskih figura i scena.

T. NA STR. 47.

Reljefi ove vrste mogu da zauzimaju središnje polje na ikoni i da daju utisak izlivenog reljefa. Ova tehnika nije manje tipična za Vizantiju u srednjem veku od drugih koje smo nabrojali, ali je, po svoj prilici, više od drugih dozvoljavala serijsku i jeftinu izradu. Oponašaće je lako u Italiji i u svim zemljama vizantijske misije.

Prvenstvo ćelijastog emalja na zlatu

Međutim, od svih umetničkih predmeta koji se dovršavaju pečenjem, ćelijasti emalj na zlatu je tehnika najsvojstvenija Vizantiji i u njoj su Vizantinci stvorili vrlo lepe primerke. Vrlo traženi u Zapadnoj Evropi još od srednjega veka, ovi vizantijski emalji, nazvani su ćelijasti, jer su vrlo tanke zlatne pregrade odvajale bojena polja. U ove ćelije sipane su boje u prahu, a zatim su se zagrevanjem pretvarale u raznobojnu pastu. Debljina sloja emalja, poluprovidnog, i krajnji sjaj emalja, koji mora da bude ujednačen, bili su neophodni. Neposredno poreklo ove tehnike emalja, kakva je primenjivana u radionicama Carigrada i u drugim radionicama koje su im podražavale, nije utvrđeno zbog nedostatka podrobnih studija i zbog nedovoljnog broja datovanih spomenika. Kad se neki najstariji primerci ćelijastog emalja uporede sa primercima ukrašenim pastom od krunjenog stakla, zatvorenog u pregrade, njihova sličnost nameće sledeću pretpostavku: emalji su mogli da dođu kao zamena inkrustija od šarenog kamenja i raznobojnog stakla. Verovatno ne pre početka razdoblja koje izučavamo u ovoj knjizi, to jest oko IX veka, usavršavanje tehnike emalja (na primer, jedan određen način da se dobije bogatija gama boja sa predviđenim prelivima) omogućila je da se prevaziđe tradicionalna izrada emalja (ornamentalni ukras), da bi se dostiglo prikazivanje ljudskih figura, što je oblast slikarstva. Vizantijski srednjovekovni emalj je slikarska tehnika i može se, u tom pogledu, uporediti sa mozaikom (naročito sa portativnim mozaikom,



Arhanđeo Mihajlo. Svitak Isusa Navina (detalj). Minijatura iz X veka. *Vatikanska biblioteka, Pal. grčki 431.*

budući da se boje emalja mogu teško postavljati na velike površine, sem ako se ne postavljaju jedan pored drugog komadi izgrađeni odvojeno) ili sa vitroima na Zapadu. Sjaj boja koji se postiže pomoću emalja ravan je sjaju mozaika a i prevazilazi ga. Pokušavalo se sa podražavanjem emalju, i njegov uticaj, isto kao i uticaj zlatarstva, vidi se u slikanom ukrasu vizantijskih rukopisa. Isti uticaj na lokalnu minijaturu imao je emalj u Limožu, gde je umetnost izrade emalja bila isto tako razvijena kao u Vizantiji, ali gde se primenjivala druga tehnika (izdubljeni emalj). Vizantinci su takođe poznavali ovaj drugi način postavljanja boja na metal, koji se sastojao u blagom dubljenju površine (odakle i dolazi izraz izdubljeni emalj) da bi se zatim ta udubljenja ispunila emaljom. Ali, oni su se služili ovim načinom, manje lepim (ograde su ovde ostajale šire, boje su na ovaj način izdvojene više jedne od drugih, a bile su i neprovidnije), samo za ornamentaciju i za vrlo male predmete od livenog metala. Pri ovom postupku (na primer, pri izradi prstenja) izbor boja je manji i emalj se skoro meša sa nielo-tehnikom. Nielo-ukrasi, tu računajući i prikazivanje ljudskih likova, na predmetima malih razmera, takođe su se nalazili i na zlatarskim radovima izišlim iz vizantijskih radionica. Predmeti od srebra naročito su ukrašavani na ovaj način, koji je služio kao jeftina zamena emalja. Obično se smatra da se umetnost izrade raskošnih predmeta u Vizantiji razvijala pod okriljem carskog Dvora. Ali, bez obzira što je verovatno tako bilo, bar u onoj meri u kojoj je Dvor po tradiciji bio glavni kupac kod proizvođača raskošnih predmeta, nijedan književni tekst i nijedan natpis ne govore o postojanju dvorskih radionica, majstora mozaika ili zlatara. Zauzvrat, natpisi na skupocenim ukrašenim tkaninama koje su nam sačuvane (IX—XI vek) potvrđuju postojanje radionica za izradu skupocenih svilenih tkanina. Neke od ovih radionica bile su smeštene u kapijama Velike carske palate (radionice Zevksipa), druge su se nalazile na drugim mestima, čak i daleko (Korint), a sve su radile za račun cara. On sam je držao monopol proizvodnje i prodaje izvesnih raskošnih tkanina i njegovo osoblje surovo se borilo protiv krijumčara. Izgleda da su ove radionice tkanina u službi carigradskog dvora postojale još od početka Vizantije (o tome svedoči natpis na jednoj tkanini za koju se misli da je iz Herakleje na Mramornom moru, IV vek). Ovom mišljenju smeta jedino ukras tkanina, koje potiču iz carskih radionica od IX do XI veka, koji je dobrim delom nadahnut iranskim, sasanidskim ili post-

Izdubljeni emalj

Skupocene ukrašene tkanine



Prorok Jeremija pred Hristom. Minijatura oko 1100. *Firenca. Bibl. Laurencijana, P. 5. 9. 128.*

-sasanidskim uzorima (kao primer ovih uzora, videti životinje na svili iz Sen-Žosa, Pa-de-Kalea i iz Luvra koje se prema jednom natpisu mogu da pripišu X veku i jednoj istočnoj oblasti Persije). Drugačije rečeno, umetnička proizvodnja, na koju su carevi imali isključivo pravo podstrekavala je i širila umetnost koja je bila više istočnjačka nego čisto vizantijska. Carevi su se koristili, u povlašćenoj trgovini, proizvodima visokokvalifikovanih stručnjaka koji su bili u njihovoj službi.

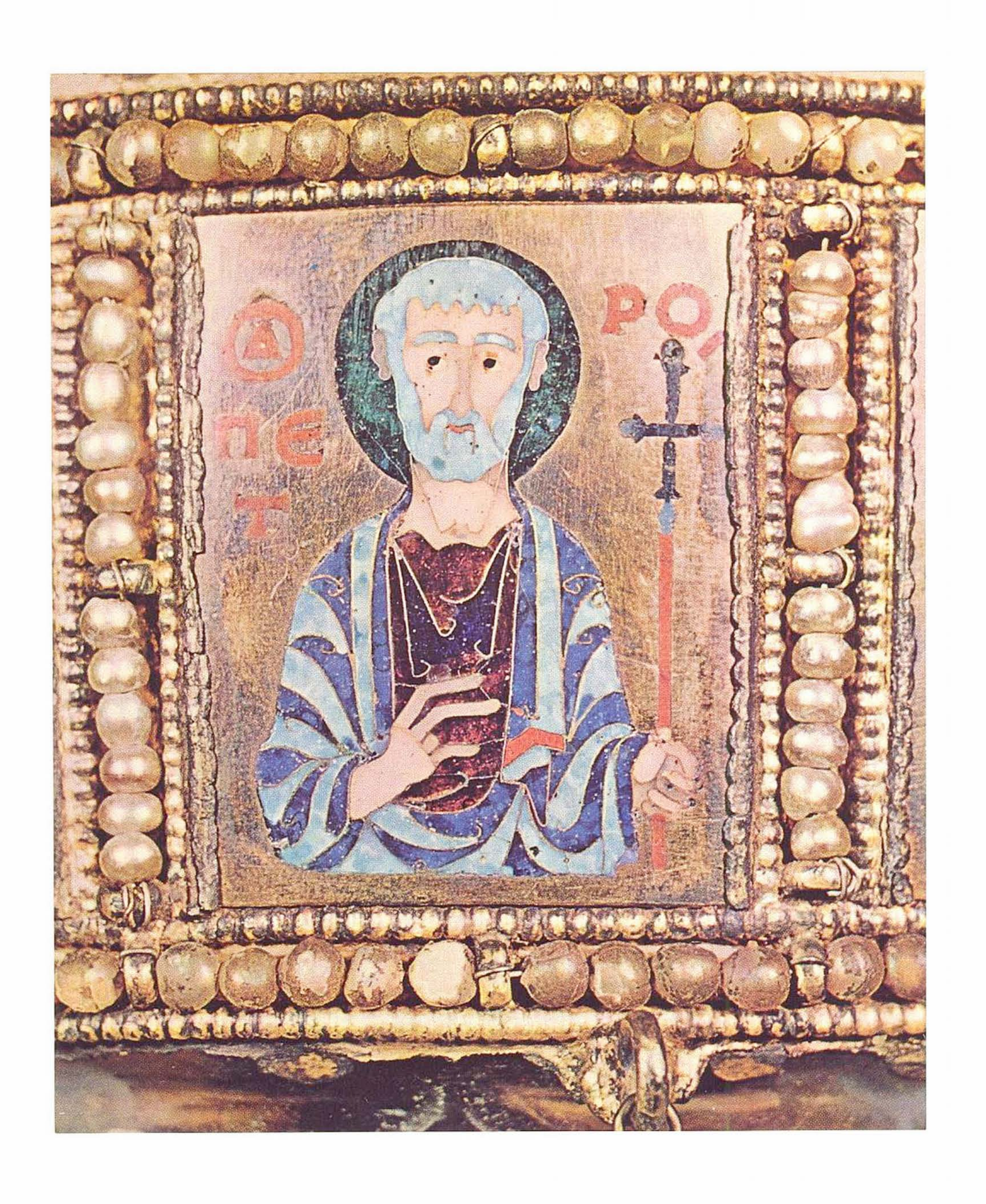
Svrha ovog kratkog pregleda umetničkih tehnika, na koje se oslanjala srednjovekovna umetnost u Vizantiji, je da shvatimo ovu glavnu činjenicu: vizantijsko delo duguje jednu od svojih važnih

osobina — veliki procenat predmeta visokokvalitetne izrade — postojanju stručnjaka, upućenih u tajne mnogih čuvenih i teških umetničkih zanata koji se ne mogu bez velikog znanja upražnjavati. Suviše često se ranije (danas malo manje) ukazivalo na redovni nedostatak ovih savršenih zanata: tj. da teškoće pri izradi ugušuju stvaralački polet. I, izvesno, zanatsko znanje je moralo biti veliko u radionicama majstora mozaika, staklara, rezača poludragog kamena, zlatara i vizantijskih tkača. Ali, ono drugo nije manje dragoceno: to je određenost, krajnja savršenost, tananost oblika i boja, poznavanje srazmera, nepogrešan ukus, iskustvo pokolenja probranih zanatlija, što umanjuje opasnost od slučajne slabosti pojedinaca. Odsustvo prostote u umetnosti srednjeg veka, Vizantija duguje uticaju tradicije, koja se više nego igde, i iz vrlo jasnih razloga, održala u stvaralaštvu zanatlija, usavršenih u složenim tehnikama. Ove iste tehnike, zbog retkosti i skupoće materijala koji su koristile, otkrile su nove estetske vrednosti u spoju oblika, materijala i boja. Izvrsnost vizantijskih ostvarenja dolazi dobrim delom od estetske odnegovanosti umetničkih zanatlija, koji su se, iz pokolenja u pokolenje, vaspitavali u radionicama istih gradova, tokom vekova.

Vizantijska umetnost duguje mnogo učenim tehnikama, u kojima su stvarana njena dela, a isto tako, mislim, vrednosti materijala i uticaju ovih tehnika na estetski izgled dela.



Korice od pozlaćenog srebra sa kovanim reljefom, XIV vek. *Bibl. Marćana. Venecija.*



Sveti Petar. Emalj na putiru, poklonu cara Romana II (?). Oko 950. *Riznica Sv. Marka, Venecija.*

IV. UTICAJ IDEJA

Kao svuda i uvek, umetnost koja je cvetala u Vizantiji duguje mnogo idejama što su bile u opticaju u vizantijskom društvu. Ali, od celine ovih ideja podstaknutih duhom i osećanjima pojedinaca i skupina pojedinaca — manje ili više brojnih — samo ih je malo, po svoj prilici, imalo dejstvo na umetnički život. Jedino ćemo se na tim idejama zadržati na sledećim stranicama, mada moramo da upozorimo čitaoce da ćemo samo pomenuti neke vidove ovog pitanja, jer nas čitav niz uništenih umetničkih spomenika sprečava da ih danas razmatramo u celini, uprkos vrlo određenom uticaju koji su one mogle da imaju.

Pitanje uticaja vizantijske monarhističke misli na umetnost

Dovoljno je, uostalom, prići ovom pitanju s idejne osnove vizantijske umetnosti u srednjem veku, da bismo odmah shvatili da su naša obaveštenja o tome neujednačena, što je za žaljenje. U to ćemo se odmah uveriti podsećajući se da su Vizantinci živeli pod vlašću monarhije, čija su božanska prava čvrsto određena teokratskom doktrinom: od Konstantina i teoretičara hrišćanske teokratije, ostvarene Carstvom kojim je upravljao Hristov zastupnik na zemlji, ovaj način shvatanja vizantijska država nije nikad napustila. To nikako ne znači, bar teoretski, da je i crkvom takođe upravljao car. I mimo monarha, Božjeg zastupnika, vizantijska Crkva našla je svoje duhovne izvore u Bogu. Dotične moći i Crkve i Vladara poticale su iz istog božanskog izvora. Ali ovu doktrinu je bilo teško primeniti u političkom životu, jer je davala prvenstvo jačem, to jest monarhu. No, ne zadržavajući se mnogo na tome, možemo *a priori* pretpostaviti, zbog činjenice da je u Vizantiji uprava bila autokratska i zbog toga što se uticaj careva širio na sve oblasti, da je i umetnost morala da bude odjek vizantijske monarhističke misli. Teorija i praksa carske moći uopšte, i stvarna dela careva, morali su da nađu umetnički izraz, utoliko pre što su prethodne ideje u staroj Rimskoj Imperiji bile pogodne za razvoj ove vrste carske vizantijske umetnosti. Elementi takve umetnosti — koja je bila odblesak političkih doktrina, čiji osnovi leže u monarhiji sa njenim teorijama i stvarnim delovanjem — odista postoje i daju dokaza o uticajima ovih ideja. Vidi se bar da je određena figurativna umetnost simboličnih težnji,

bila zadužena da slikom izrazi snagu samodršca, božansko poreklo njegove moći, dužnosti vladara i njegovih podanika, uspehe u delatnostima njegovog poziva. Na žalost, velika razaranja profanih dela, pre svega dvorova, sužavaju polje posmatranja u ovoj oblasti. Nestanak Velike palate u Carigradu, sa mozaicima i slikarstvom, i svih znakova moći vasilevsa, pa čak i vernih predstava svih ovih stvari (osim nekoliko tipskih portreta), lišava nas velikog broja mogućnih dokaza o udelu političkih ideja u umetničkom stvaranju Vizantije.

Uloga mecenatstva aristokratije i vladara

Još su potpunije iščezla dela nastala u sredini velikih porodica vizantijske zemljoposedničke aristokratije, aristokratije koja je, od XII veka, igrala glavnu ulogu u političkom životu vizantijske države. Zbog nedostatka spomenika ili nedovoljnog broja profanih dela, koja govore o životu vizantijske aristokratije, ne možemo da odredimo njihov značaj. Jedini način da nekako steknemo sliku o njima nalazi se u proučavanju umetničkih spomenika čiji su osnivači bili carevi mecene, izašli iz redova te aristokratije, ili vladari koji su upravljali u zemljama podvrgnutim vizantijskom uticaju. Sa izuzetkom najznačajnijih među onima koji su uzeli za uzor mecenatstvo vizantijskih careva, ovi vladari su se više ugledali na članove velikih aristokratskih porodica u Vizantiji. XIII i XIV vek nam pružaju brojna dela ovog porekla. Ali, kao što će se videti, vladarske zadužbine u ovom razdoblju su jedino svetilišta, i, ako se izuzmu portreti ktitora, vladari su mogli da imaju uticaj samo na izbor i tumačenje religiozne umetnosti.

ZNAČAJ RELIGIOZNIH SHVATANJA ZA UMETNOST

Međutim, ono što je izvesno jeste presudna uloga ideja koje su ktitori imali o verskoj korisnosti (a možda i društvenoj: ugled mecenatstva) svojih zadužbina, koje je, pak, bilo moguće ostvariti samo u okviru vizantijske ili neke druge hrišćanske pravoslavne države. Dokaz za to je krajnja retkost, a nekad i potpuno prestajanje sa građenjem zadužbina pod turskom upravom ili latinskom vlašću. To je bilo, u stvari, pitanje političke moći, a bolji dokaz za uticaj ideja koje su se ispoljavale na negativan način, u obliku zastoja umetničke delatnosti, ne bi se mogao naći do u podsećanju na delatnost careva ikonoklasta.

Period koji razmatramo u ovoj knjizi počinje tačno razdobljem ikonoklasta, u kome je, više od jednog veka, religiozna ideja u obliku zabrane, koju su obnarodovali carevi, prekinula svaku izradu slika sa hrišćanskom sadržinom. Obratno, drugim idejama, koje daju vrednost religioznoj slici, vizantijska umetnost duguje obnovu celokupne

figurativne delatnosti slikara i vajara. Kasnije ćemo videti da se uticaj ideja ikonoklasta i ikonofila nije sveo na zabrane ili odobravanje slikanja Boga i svetaca. Isto tako, nije u pitanju samo apstraktni ikonoklazam koji je postojao u Vizantiji u VIII i IX veku, nego je u pitanju skup ideja, koje su, odbacujući religiozne slike, bile naklonjene nekim drugim (na primer, vladarskim) ali samo izvesnim slikama ovoga roda. To znači da u jednoj pregršti ideja koja može da se predstavi kao celina, određene ideje nalaze svoj odjek u umetnosti, dok se druge u njoj ne ogledaju, jer se sudaraju sa jačim suprotnim uticajima, ili što sredina u koju one prodiru nije »osetljiva« na taj vid mišljenja. Tako je ikonoklastičko učenje careva u VIII i IX veku moglo da ih navede da napuste prikazivanje sopstvenih likova; dok, u stvari, ne samo da oni to nisu učinili, nego su prvi uveli, u predstave na novcu grupni carski portret, koji je prikazivao ne samo vladajućeg cara nego, takođe, i mnoge njegove pretke. Dinastička ideja, koja je naročito vodila računa o interesima dinastije, odnela je prevagu kada su se carevi ikonoklasti, odvajajući prikazivanje svetačkih i političkih likova, odlučivali o primeni umetnosti prilikom njihovog predstavljanja na novcu.

VERSKA ULOGA SKORO SVIH VIZANTIJSKIH DELA

Na umetnost Vizantije u srednjem veku uticale su, u mnogo većoj razmeri i sa više raznovrsnosti mogućnih a često i ostvarenih primena, ideje vezane za religiju. Opštepoznata je činjenica: prevashodna većina vizantijskih dela u službi je religije. U arhitekturi nadmoćno preovladavaju crkve i druge kultne građevine. Skoro svi mozaici i freske, većina minijatura, pokretni vajani i slikani predmeti, hrišćanske su sadržine i bili su u službi hrišćanske pobožnosti. One religiozne ideje koje su usvojene u Vizantiji u srednjem veku vladaju i u umetnosti. Međutim, ako bismo pokušali da budemo tačniji utvrdili bismo da su izvesne hrišćanske ideje imale presudnu ulogu u umetnosti, dok druge nisu imale nikakvog odjeka. Tako, što se tiče ovih poslednjih, sa zaprepašćenjem se zapaža da ni privremeni raskol iz vremena patrijarha Fotija, krajem IX veka, ni konačno odvajanje od Rima, 1054. godine, nisu našli ni najmanjeg odraza u umetnosti Vizantije. Uopšte se nije pokušalo, reklo bi se, da se na slikama prikaže ovo odvajanje, niti se posebno podvlačila grčka pravovernost. Kasnije, u XIII i XIV veku, pošto su se Latini katolici približili svuda pravoslavnim Grcima, a pošto su borbe, nastale između klira dveju veroispovesti, pa čak i laika, bile često veoma žestoke, ipak ne izgleda da se ikada pokušalo sa uvlačenjem

Sakralna vizantijska umetnost iznad izvesnih verskih raspri

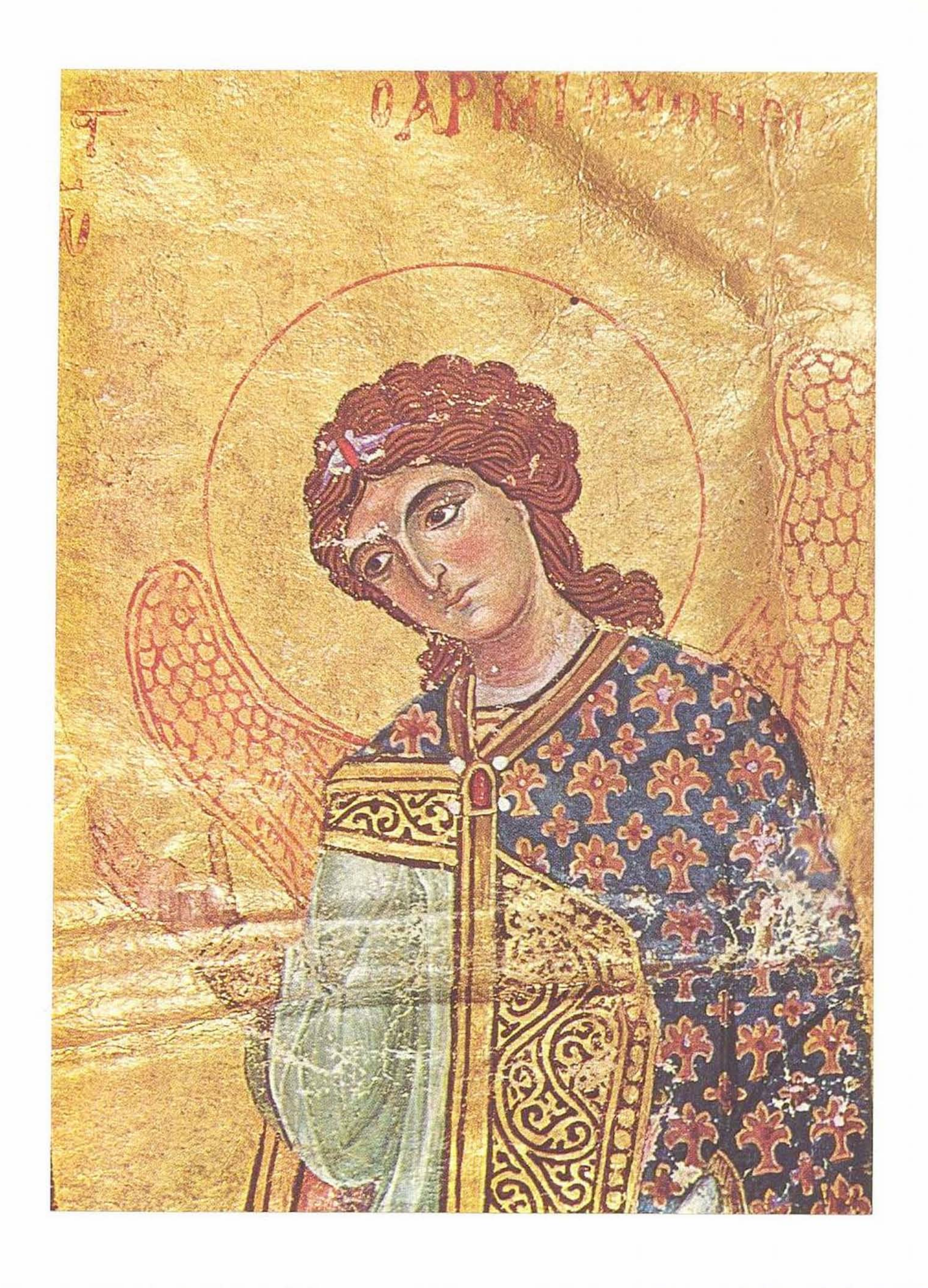
umetnosti — a naročito ikonografije, ili uređenja kultnih mesta — u ove rasprave. Koliko znam, nijedan grčki polemički spis protiv Latina nije nikada bio ilustrovan, niti je zidno slikarstvo u pravoslavnim crkvama ikada slikom predstavilo borbu protiv Rimljana. Treba verovati da se sakralna vizantijska umetnost postavila na takvu visinu da je odolevala programima ove vrste.

Odsustvo posebnosti u arhitekturi i u ukrasu kultnih mesta

Drugo negativno zapažanje, koje nam izgleda otkriva značajniju osobinu vizantijske srednjovekovne umetnosti, sastoji se u sledećem: ma kakva bila kultna građevina, ma kakve bile slike, manje-više brojne koje su prekrivale zidove, i njihova sadržina i raspored, zapažamo da su arhitektonski oblici i ikonografski programi malo posebni. Takvi se nalaze u sabornim, manastirskim ili parohijalnim crkvama, pa čak i u privatnim nadgrobnim kapelama. Odsustvo specifičnosti u odnosu na ulogu kultnih mesta nije izvesno, bezuslovno, pa crkve velikih manastira imaju neke posebne odlike (veliki narteks, bočne apside); ali, one jedva da nešto znače u odnosu na osobine koje umetnost srednjega veka na Zapadu daje svakoj vrsti crkava, svakom bitnom delu religiozne građevine, svakoj ikonografskoj celini koje imaju kultne građevine. U vizantijskoj zemlji bilo je promena u arhitekturi jedne tipične crkve, između kraja antike i kasnog srednjeg veka. Ali, van stila arhitekture i figurativnih dela, koji se menjao više nego jedanput tokom srednjega veka, arhitekti, slikari, vajari i majstori dekoracije, ne izgleda da su se upinjali da osetno preinače programe i oblike, koji su im bili zaveštani od njihovih prethodnika, nego su se više usredsredili na ponavljanje onih vrednosti koje su iz njih crpli. Njihova uloga može da se uporedi sa ulogom današnjih muzičara, koji, izvodeći tuđe kompozicije, ne smatraju da je njihova vrednost time ugrožena, jer svaka interpretacija donosi originalne nijanse. Ovakav stav vizantijskih slikara srednjeg veka, pa i kasnijih vremena, često je trpeo zamerke. Moralo bi se, s jedne strane, to isto reći i za vizantijsku crkvenu arhitekturu i za programe zidnog slikarstva u crkva-

Domet i granice estetske izvornosti vizantijskih umetnika

ma, isto kao i za druge vrste vizantijskih dela. Ali, s druge strane, ne bi trebalo smatrati ovaj postupak Vizantinaca kao znak siromaštva. Sličnost sa primerom muzičara izvođača — koji je nekada slavan zbog svoga savršenstva, osećajnosti i ukusa — omogućava da se stvari bolje postave i da se bolje razume priroda vizantijskih srednjovekovnih spomenika koji se izučavaju. To su, skoro uvek ponavljanja drugih vrlo sličnih dela, pa bili to arhitektura, mozaik



Arhanđeo Gavrilo. Detalj minijature sa portretom cara Nićifora Votanijata. Sredina XI veka. *Pariz, Nar. bibl., Koalen 79.*

minijature, reljefi u slonovači, itd. Ali svako ponavljanje je izvorno delo, jer ponoviti jednu konstrukciju ili temu neke slike, ne znači uvek, u srednjem veku, potpuno ponavljanje uzora. Ono što se ponavlja, to je potka koja u osnovi ne pripada, ili bar ne mnogo, suštini umetničkog dela. To se danas može bolje objasniti nego ranije kad fotografija nije postojala. Povodom dela koja se nazivaju »apstraktnim« (jer ne teže da predstave biće ili ma kakav predmet), čujemo da se danas često ponavlja: stvaralaštvo jednog umetnika se vidi u onome što nije podražavanje nekom uzoru (bilo da je u pitanju »Priroda« ili drugo umetničko delo), nego u onome što je njegov lični izraz, bilo u slikarstvu, bilo u plastici ili arhitekturi. Dakle, u tome se upravo i sastojalo dejstvo svakog vizantijskog umetnika, zaduženog da izgradi crkvu, uradi mozaik, skulpturu u slonovači. Onima, koji su stvarno hteli da gledaju dela pažljivije, svako delo je pokazivalo svoju estetsku izvornost. Ipak, ma kakva bila obdarenost i ličnost izvođača, njihovo dejstvo — kao i posredovanje izvođača Mocarta — ne prelazi izvesne međe, iznad kojih bi vizantijska estetika bila izneverena, kao što se to stvarno događalo, na primer, u delima grčkih umetnika, koji su se mnogo posle pada Carigrada, izgradili u dodiru sa italijanskom umetnošću.

RELIGIJA I SLIKARSTVO

Čini nam se izvesno da Vizantinci duguju religioznim idejama stil koji su dali svojim delima. U to se najbolje možemo uveriti naročito u slikarstvu, koje je, za vreme čitavog srednjeg veka, bilo omiljena tehnika vizantijskih umetnika. Tome doprinosi veliki broj sačuvanih primera i činjenica da se u slikarstvu, bolje nego u drugim umetničkim granama, zapažaju glavne težnje Vizantinaca koji interpretuju antičke uzore do kojih su dolazili (v. infra str. 105). Vidimo ih zaista, u savršenom skladu sa hrišćanskom duhovnošću, kako se suprotstavljaju s jedne strane svemu što ističe vrednost materije — volumenu, snazi, taktilnim vrednostima i u širem smislu jednom jedinstvenom prostoru u kome se ta materija prikazuje. Vizantijska estetika teži takođe da isključi prolazno, da prenebregne trenutno i da zadrži samo tipično i trajno. Da bi nas navela da prepoznajemo ove vrednosti, povlašćene u očima vere, zato što se više približuju nepromenljivom božanstvu, umetnost neguje određeni ritam u pravilnim kadencama, slobodnu liniju simetrije koje odmaraju, ravnoteže koje ukidaju protivurečne pokrete. Oko je pozvano da razlikuje ozbiljne i skladne slike od svakodnevnog materijalnog sveta i da u njima prepozna božansko.

U onoj meri u kojoj je dozvoljeno da se estetika jedne građevine približi estetici jedne slike ili reljefa dozvoljeno je da se u njoj prepoznaju iste težnje: jasna kompozicija, skladne i odmarajuće ravnoteže, simetrije sa svih strana i odsustvo svake napetosti i svakog vidljivog napora (suprotno srednjovekovnoj arhitekturi na Zapadu). Ova estetika, izgleda nam, počiva na religioznim osnovama, jer je umetnost odjek ideje o božanskom savršenstvu i vizije iracionalnog sveta u koji vera prenosi vernika. Zna se da je kultna vizantijska građevina, kubična crkva, nadvišena poluloptastom kupolom, bila upoređivana, još od VI veka, sa mikrokosmosom (u jednom stihovanom opisu, na sirijskom jeziku, katedrala sv. Sofije u Edesi, koja je imala ovaj oblik), i ništa ne bi moglo da objasni bolje, do ove simbolike, upornost sa kojom su se Vizantinci držali, do kraja Carstva i dalje, ovih oblika crkvene građevine.

DUHOVNE OSNOVE ARHITEKTURE

Crkva »mikrokosmos«

Imamo pravo, s druge strane, da podvrgnemo sumnji težnje vizantijskih slikara da religiozne ideje izraze kroz estetske vrednosti, čija smo neka načela naveli. Do ovog dolazimo nalazeći se i sami pod utiskom ovih dela i posmatrajući strogost sistema sa kojim su se — kada su u pitanju mozaici ili freske — slike poistovećivale, red kojim se izlažu i način na koji su vezane za arhitekturu crkve-mikrokosmosa. Slike na svoj način tumače ovaj isti pojam — mikrokosmos o kome je reč — jednovremeno predstavljen strukturom kupolne građevine i određenim nizom slika Boga i njegovih vernih podanika u Kosmosu, kao i događaje Ovaploćenja, koje je od ljudi načinilo građane Božjeg grada. Najsavršenija ostvarenja ovih skladnih celina, u arhitekturi i slikarstvu, potiču iz X i XI veka. Ona ostaju vrlo lepa u XII veku, mada se u doba Komnina nekad osete težnje koje će dovesti do narušavanja savršene ravnoteže dela koja su im neposredno prethodila. Ove težnje su naglašene za vreme poslednjeg vizantijskog razdoblja, manje u arhitekturi, ali vrlo jako u figurativnim umetnostima, sa slikarstvom na čelu. Bilo bi suviše lako tražiti objašnjenje ove promene u spoljnim okolnostima toga doba. Najznačajnija činjenica, u tom pogledu, je dolazak zapadnjaka na vizantijsko tle i učestale veze Grka sa Latinima, sa njihovim kultom i njihovom umetnosti, koja je cvetala od XII veka. Ali, ako bi ta veza, koja se održala i posle ponovnog zauzimanja Carigrada od strane Grka, 1261. godine, mogla da objasni mnoge promene u vizantijskom umetničkom delu ovog poznog razdoblja, odnos uzroka i posledica ne može jasno da se ustanovi.

Religiozne ideje i stil vizantijskih slika

U pitanju je, verovatno, jedan mnogo složeniji proces. Savremena umetnost Paleologa, na svoj način je odražavala reakciju Vizantije na događaje i ideje s kraja srednjeg veka. Ono što je zasebno moglo da nađe posredan odraz u religioznoj umetnosti Vizantinaca toga vremena, to je, s jedne strane, nacionalna osetljivost, pojačana u dodiru sa Latinima, Slovenima i Turcima, a na religioznom planu, rimokatolicima i muslimanima, jer su Grci i pravoslavni uopšte bili u stanju podređenosti i odbrane. U takvoj sredini odvijale su se dve delatnosti u krilu vizantijskog društva, koje je želelo da u svojoj sredini vidi suprotne težnje. To je, na prvom mestu, jedan pokret koji idealizuje nacionalnu prošlost i pokušava da obnovi njene uspehe. Ova težnja, vrlo izrazita u vreme Paleologa, pokazuje se u umetnosti podražavanjem, većim nego ikada, antičkim uzorima. Na to ćemo se vratiti kasnije, kad budemo razmatrali sve »renesanse« ovoga roda u toku vizantijske istorije.

Težnje ka antici pod Paleolozima

Pokret koji je oživljavao antiku izgleda da je bio odlučujući na početku razdoblja Paleologa i, kao u savremenim i istim pokretima u Italiji i Francuskoj, ovo otvaranje prema antici išlo je uporedo sa pojačanim posmatranjem stvarnosti. U XIII i početkom XIV veka, Vizantinci su učinili pokušaj u istom smislu. Ali, oko sredine XIV veka, reakcija vizantijskog sveštenstva i naročito monaha, brojnih i moćnih po uticaju u svim sredinama vizantijskog društva, zaustavila je i čak odbila ovaj pokušaj realističkije umetnosti. Međutim, nije učinjen nikakav napor da se neposredno izraze ideje ovog konzervativnog pokreta, koji je mogao, na primer, da se vrati velikom stilu XI veka. Ali, ovaj pokret, u svojoj ravnodušnosti za umetnost, ukočio je prosto sva estetska istraživanja u svakom pravcu. Ostalo se, dakle, na onome što je bilo ostvareno do tada, i tim dostignućima se služilo kao stilom zaustavljenim u onom trenutku razvoja kada je bio u punom poletu, i ne bez protivurečnosti. Kao uvek u sličnim slučajevima, ustanovljena je jedna vrsta estetskog kompromisa, koji je, manje ili više »kanonizovan«, služio, tokom više vekova, umetnosti grčkog i slovenskog pravoslavlja. U pitanju je religiozna umetnost, koja je nesumnjivo imala pretežno mesto u celokupnom vizantijskom umetničkom stvaralaštvu pod Paleolozima, a koju poznajemo mnogo bolje od profane umetnosti. Dakle, bilo bi dobro da se podsetimo da su sudbine vizantijske države, u nezadrživom padu od početka XIII veka, i vizantijske Crkve, koja je sačuvala sav ugled kod svih pravoslavnih naroda, daleko od toga

Reakcija sveštenstva u XIV veku



Mozaik u apsidi i kupoli ispred apside: Bogorodica, Duhovi. Sveti Luka u Fokidi. Oko 1000.

»Univerzalnost« umetnosti sjedinjene s Crkvom

T. NA STR. 13.

da budu iste u ovom razdoblju. U tom vremenu, pa čak i posle pada Carigradskog Carstva, vizantijska Crkva je ostvarila izvesnu vizantijsku »univerzalnost«. Dakle, vizantijska umetnost nije delila sudbinu države nego vizantijske Crkve. Ona to duguje, prirodno, čvrstim vezama s kultom, a pošto umetnost ne poznaje jezičke prepreke, ona širi dejstvo dalje i neposrednije od književnog dela ma kakvo ono bilo. Velikim delom zato što je bila u službi carigradske Crkve, koja u ovom razdoblju ima jaku vlast nad svim vizantijskim manastirima, uključivši i Atos, odrazi estetike i latinske ikonografije, ovde su retki, skoro nepostojeći. Moglo bi nas to čuditi ako se podsetimo da su brojni pokušaji sjedinjenja s rimskom Crkvom doveli tada do sporazuma, kao na saboru u Lionu iz 1274. ili u Firenci, 1439. godine. Ali, sa grčke strane, ovi pokušaji su bili delo carigradskih careva, koje je sledila samo jedna beznačajna frakcija visokog sveštenstva, zbog čega su oni ostali bez dejstva, a prodiranje Latina u politiku i crkvene poslove u vizantijskim zemljama, od početka XIII veka, uveliko je povećalo neprijateljstva. Konzervativizam vizantijske umetnosti, koji je postao sistematski posle sredine XIV veka, jeste cena kojom je ona platila »univerzalnost« i trajnost koje joj je osigurala tesna veza sa Crkvom. Videćemo da slabi ogranak ove umetnosti, koji se održao van glavnog toka, nije oklevao da bude odjek raznih i protivurečnih uticaja što su strujali u ovom razdoblju, na tlu nekadašnjeg velikog Carstva.

UTICAJ LITURGIJE NA UMETNOST

Među činiocima, koji su oblikovali vizantijsku umetnost, treba imenovati glavni: to je liturgija. Sve što predstavlja monumentalnu hrišćansku umetnost u Vizantiji nosi obeležje liturgija koje su se služile u crkvi, a isto se to odnosi na najveći deo ilustrovanih knjiga i na predmete raskošnih umetničkih zanata. Ove veze sa službom u crkvi mogu da imaju razne oblike. U izvesnim slučajevima, na primer kada su u pitanju liturgijski rukopisi jevanđelja, izbor i red slika ovaploćuju te veze: slikom se izaziva sećanje na praznike liturgijske godine po redu njihovog slavljenja. Liturgijski sasudi imaju oblik koji odgovara njihovoj nameni, a ponekad je njihov slikani ukras izabran tako da podseća na ustanovljenje svete tajne pričešća ili prosto na njenog osnivača, Isusa Hrista. Nekada je uticaj crkvenih službi manje neposredan, ali zato nije manje prisutan, kao na primer u ciklusu slika vezenih na bogoslužbenoj odeždi vizantijskog episkopa ili sveštenika.

Liturgija i monumentalna umetnost

No, liturgijski uticaj je odlučujući naročito u svemu onome što sačinjava monumentalnu umetnost, i mada može da bude, po

snazi i širini promenljiv, ipak je manji nego u hrišćanskoj umetnosti antike.

U vizantijskoj arhitekturi — govorićemo o njoj kasnije — svaka kultna građevina ima tako uređen prostor da se u njoj može nesmetano služiti služba. Pošto su vizantijske crkve bile tačno orijentisane (sa izvesnim uobičajenim odstupanjima u umetnosti srednjega veka) na istočnoj strani, u sredini svetilišta, smešten je oltar, obeležen spolja polukružnom ili višestranom apsidom. Časna trpeza je učvršćena u ploče poda, a ostavljen je slobodan prostor između nje i zida apside. U episkopalnim crkvama nalazi se, između ostalog, sintronos, to jest, klupa koja se oslanja na apsidalni zid, gde sveštenstvo, kome predsedava episkop, sedi u izvesnim trenucima službe. Najčešće se dve manje apside nalaze sa strana glavne apside; one obrazuju istočni zid onih prostora koji služe, jedan (na severu) za pripremanje evharističkih čestica (u vreme onog dela službe koji se zove »proskomidija«) a nosi ime »protesis« (izlaganje) po stolu izlaganja darova biblijskog Hrama; a drugi (na južnoj strani), »đakonikon«, koji uglavnom služi za čuvanje odela i kao riznica.

Ali, zato, vizantijski arhitekti u srednjem veku nisu našli graditeljski izraz za strogo odvajanje onih koji služe službu i vernika. Ikonostasna pregrada (zvana »templon« kod Grka), laka i dugo vreme niska, bila je više liturgijski nameštaj nego sastavni deo arhitekture. Unutrašnje uređenje prostora srednjovekovne crkve ostalo je isto kao i u starohrišćanskom razdoblju, dok je bazilikalni oblik kultne građevine ustupio mesto građevini sa centralnim planom, nadvišenim kupolom u sredini. Kakvo god bilo objašnjenje koje bi se dalo (v. *infra*), ova delimična nesaglasnost svedoči izvesno o određenoj »nepokretnosti« vizantijskih arhitekata u srednjem veku, ali ne dovodi u pitanje vazdašnju nadmoćnu ulogu liturgije u oblikovanju religiozne arhitekture. Izvesno, ikonostas se rđavo prilagodio opštoj raspodeli prostora građevine sa centralnim planom i kupolom, ali to samo podvlači zahteve kulta kojima su arhitekti udovoljavali kako su mogli.

Iz istih razloga se na značajnijim monaškim crkvama pojavljuju apside na bočnim zidovima, namenjene dvema skupinama pevača, a crkveni vestibili se preobražavaju u prostrane dvorane, jer su tu monasi služili izvestan broj sporednih službi.

Možda je ovde mesto da se naglasi posebnost religiozne arhitekture Vizantinaca u srednjem veku, koja je odvaja od crkvene arhitek-

Skromne razmere religioznih građevina u Vizantiji srednjeg veka

ture antike — u Vizantiji i drugde — i od srednjovekovnih crkava na Zapadu. Vizantinci nikada nisu dostigli značajnu veličinu hrišćanskih bazilika od IV do VI veka i crkava svih latinskih zemalja od vremena Karolinga. Izvesno, nisu zahtevi liturgijskog kulta privoleli Vizantince da se drže skromnih razmera, ali su ipak morali postepeno da se priklone združenom uticaju kulta i tehnike građenja svoda.

Već u antici, od vremena bazilika pokrivenih drvenim krovom, Vizantinci su gradili zasvođene građevine sa kupolom, kada su dizali baptisterijume i mauzoleje ili martirijume, koji su proizišli iz mauzoleja, a služili su kultu svetih moštiju i svetitelja čije su te mošti bile. Još od VI veka, planovi — kvadratni i pravougaoni, kružni i poligonalni, krstoobrazni — i potpuno zasvođavanje sa kupolom, kao obeležja mauzoleja, martirijuma i baptisterijuma, bili su preneti na sve kultne građevine. U Vizantiji i na njenom području, oblast u pravom smislu reči vizantijske umetnosti u srednjem veku, obeležavaće tip ovih malih građevina, koje su imale kvadratni ili približno kvadratni plan i svodove sa kupolom u sredini. Ovaj tip je bio najčešće izabiran između mnogih koje su ove građevine nudile. Uslovi pod kojima je ovo preuzimanje izvršeno nisu razjašnjeni i to odveć ne iznenađuje pošto se zna da nedostaju spomenici i tekstovi za razdoblje u kome se odigrao ovaj proces. Verujemo da je najverovatnija pretpostavka koja kazuje da je to zavisilo od prenošenja komemorativnih svetilišta, što su u antici bila *extra muros*, u unutrašnjost gradova. Bila je to opšta pojava koja se vidi isto tako dobro u Vizantiji kao i u Rimu i drugde. Ali, ona je dopuštala, prema gradu ili oblasti, različite izmene tamošnje crkvene arhitekture, čiji je izbor kao i uvek bio uslovljen više nego jednim činiocem.

Izvesni činioci su zajednički svim zemljama. Tako je srazmerna skučenost prostora, u unutrašnjosti gradova, mogla da ima udela u iščezavanju posebnih građevina, namenjenih tajni krštenja i kultu svetih moštiju i u prenošenju ovih kultova pod krov crkve u pravom smislu reči. Ali, dok na Zapadu ukidanje samostalnih baptisterijuma i martirijuma nije povuklo za sobom napuštanje bazilikalnog oblika crkava, koje su prihvatile ove posebne kultove, u Vizantiji (i u Zakavkazju) crkvena građevina preuzima oblike martirijuma, čije je liturgijske uloge preuzela (dodajući ih svojim ulogama i ulogama baptisterijuma). Na Zapadu je ova promena, iako nije bio napušten



Pričešće apostola (detalj).
Zidno slikarstvo u pećinskoj crkvi Karabas-Kilise, Kapadokija, 1060.

bazilikalni tip crkve, dala bazilici nove elemente, namenjene smeštaju svetih moštiju i njihovom komemorativnom kultu: kripte i kapele oko oltarskog prostora. Što se tiče starohrišćanskih baptisterijuma, ni u Vizantiji ni u zemljama na Zapadu, njima nije bilo dato neko zasebno mesto kada su krstionice ukinute kao posebne građevine. Kao da je običaj krštavanja dece učinio da iščezne potreba za posebnim mestom za tajnu krštenja, pošto krštenja nisu više bila obredi, koji su — slavljeni retko i u određenim danima — okupljali brojne skupove, nego služba kojoj prisustvuje samo porodica novokrštenog. Ne treba, dakle, da nas čudi zaključak da je kult svetih moštiju, a ne kult krštenja, na izvestan način — mada različit na Zapadu i kod Vizantinaca — dao pozajmice hrišćanskoj arhitekturi, u razdoblju preobražavanja, koje je od antičke crkvene građevine napravilo crkvu srednjeg veka.

Simbolika mikrokosmosa

Međutim, što se tiče Vizantije, koja nas ovde jedino zanima, jedan ideološki činilac mogao je da pomogne uspehu kubične građevine sa kupolom pozajmljene od arhitekture martirijuma: još od VI veka, ova vrsta građevina je upoređivana sa mikrokosmosom, pošto je njena struktura podsećala na vasionu kako su je videli kosmografi toga doba. Jedanput obelodanjena, ova simbolika nije bila napuštena, a u srednjem veku liturgičari i slikari, koji su ukrašavali vizantijske crkve, nastavili su da prepoznaju, u ovoj vrsti građevine, mikrokosmos ili hrišćansku vaseljenu.

Izvesni istoričari arhitekture, naročito oni sa početka ovoga veka, koji više-manje nisu obraćali pažnju na stvarnu i idealnu ulogu kultnih građevina, a ispitivali su samo njihovu strukturu, videli su u vizantijskoj srednjovekovnoj crkvi prosti derivat crkava VI veka, koje su nazvane »bazilike sa kupolom«. Građevine ove vrste su vrlo malobrojne (Filipi u Makedoniji, crkva B; Pirdop u Bugarskoj; Sveta Irina u Carigradu) i po našem mišljenju one su vrlo poučne kao svedočanstva o arhitekturi dosta dugog razdoblja (VI—VII vek), za vreme kojeg se lutalo. Bazilika, od koje se udaljilo, i zasvođavanje sa kupolom, koje je trebalo da se postavi kao nov pokrivač na baziliku (koja na početku nije imala svodove), teško su se mogli spojiti, i to potvrđuju, sasvim nehotično, hibridne građevine koje smo upravo nabrojali. Bilo bi bolje — umesto stvaranja veštačkog »tipa« crkve (»bazilike sa kupolom«) — tu videti samo poučni dokaz o procesu, koji će, od VI veka, navesti vizantijsku crkvu, namenjenu tekućem kultu, da uzme vid koji će imati u

srednjem veku i koji se, glavnim svojim osobinama spaja s jednim od tekućih obrazaca martirijuma s kraja antike. U zakavkaskim zemljama, crkvena arhitektura je prošla kroz slične stupnjeve, ali sa mnogo više regionalnih posebnosti, koje se odnose isto toliko na sam proces uobličavanja srednjovekovne arhitekture koliko i na oblike izabrane iz nasleđa antičkog kulta svetih moštiju.

Tehnički problemi građenja

Opšte prihvatanje ovog tipa građevine (sa njenim sistemom svodova koji se završava središnjom kupolom) značilo je ne samo postaviti graditeljima crkava obavezu da dobro poznaju svoj zanat, nego isto tako, nametnuti crkvenoj građevini manje ili više skromnu razmeru. Jer, ako građenje bilo kakve kupole sa nosećim svodovima koji je okružuju, zahteva poznavanje određenih tehnika, kvalifikacija, koja je bila neophodna u ovoj oblasti, vrtoglavo raste u srazmeri s veličinom građevine. Jedan vešt radnik bi uspeo možda da napravi kupolu prečnika od 3—4 metra, ali bi se pokazao nemoćnim da konstruiše veću i da ustanovi broj i značaj elemenata koji podupiru ovu veću kupolu. Tako su tehničke teškoće rasle u geometrijskoj proporciji s veličinom građevine, i to je, izvesno, doprinelo da su vizantijske srednjovekovne crkve većinom skromnih razmera. Ove razmere uvek iznenade posetioca što dolazi sa Zapada, koji bi, međutim, trebalo da se podseti da uglavnom velike razmere crkava preteruju često u obrnutom smislu. Stremljenje ka »kolosalnom« na Zapadu proizašlo je, od karolinškog razdoblja, iz želje da se podražava velikim spomenicima carskog Rima, podrazumevajući tu bazilike Konstantina i njegovih neposrednih nastavljača, u Rimu, Trieru, Milanu i drugde. Izgled ruševina ovih gorostasnih građevina bio je na Zapadu odlučujući jer je pozivao srednjovekovne podražavaoce da načine iste takve. Razlog što Vizantinci nisu pošli istim putem verovatno leži — bar delimično — u tehničkim teškoćama o kojima smo govorili. Slučaj Vizantije je utoliko poučniji, u tom pogledu, jer se, u vreme prvog poleta hrišćanske arhitekture, pod Justinijanom, davala crkvama gorostasna veličina po ugledu na Rim. Ali, upravo ovo iskustvo je iznelo na videlo teškoće pri građenju crkava velikih razmera uz želju da se izvede potpuno zasvođavanje građevine. Dovoljno je da se setimo nekih neuspelih pokušaja vizantijskih graditelja u VI veku, koji su primenili u opeci ovu vrstu zasvođavanja sa velikom kupolom: prvobitna kupola i jedan deo svodova Svete Sofije pali su već posle nekoliko godina. Sa razlogom se sluti da se slično dogodilo, ubrzo posle

izgradnje, i u crkvi B u Filipima. Ja verujem da i kupola u Pirdopu nije izdržala dugo. Najzad, u Svetoj Irini, iz malo kasnijeg vremena, suočavamo se sa zasvođavanjem, ne mnogo srećnog izgleda, što odaje lutanje arhitekata koji su, želeći da postignu trajnost, bili predostrožniji.

Sve mere bezbednosti, usko vezane za tehniku zasvođavanja, morale su biti uzete u razmatranje kad se u IX veku, pod Teofilom i prvim Makedoncima naročito, pristupilo gradnji novih crkava. Ove građevine su bile mnogo skromnijih razmera od crkava iz VI veka, i razmere, ustanovljene u tom razdoblju služiće kao uzor-mera do kraja Vizantije.

Mogli bismo pozvati u pomoć i ekonomske razloge: da li je smanjeno Carstvo imalo sredstava da nastavi monumentalnu umetnost divovskih razmera? Ali, kao dokaz ekonomski razlozi nemaju vrednosti: vizantijska vlada, pa i privatnici u srednjem veku, raspolagali su značajnim sredstvima. Zna se čak da su mogli da troše, ne vodeći računa, na velelepni ukras, crkveni nameštaj i predmete, voleći više taj način trošenja od ulaganja sredstava u građu, potrebnu za veću građevinu. Odsustvo građevina značajnih razmera ne bi se smelo odveć pripisivati nepostojanju sposobnih arhitekata. Odista, nijedan vizantijski arhitekt srednjeg veka nije nam imenom poznat, a druga činjenica može da zbuni: na početku XI veka pozvan je jedan arhitekt Jermenin u Carigrad da popravi kupolu Svete Sofije. Ne bi li, iz toga, trebalo izvesti zaključak da se u Carigradu, pod poslednjim Makedoncima, nije raspolagalo dovoljno veštim stručnjacima? To verovatno treba imati u vidu, ali, opreznost nam nalaže da iz ovog slučaja ne izvodimo opšti ni naročito dalekosežan zaključak koji bi se odnosio na čitav srednji vek. Na to nas naročito obavezuje činjenica koja nasuprot dokazuje postojanje vizantijskih arhitekata, krajnje sposobnih da grade velike građevine. Zna se, stvarno, da su se turski zavojevači, ubrzo posle zauzimanja Carigrada (1453), obratili upravo Grcima, kada su preduzeli gradnju nekih monumentalnih džamija. Ove građevine su imale veličinu zasvedenih crkava VI veka; našli su se, dakle, arhitekti koji su mogli da ih ostvare, vraćajući se i na »divovske« razmere Svete Sofije i Svetih Apostola. Dodajmo da su u zemljama koje su Vizantinci pokrstili — Bugarska, zatim Rusija — oni izgradili, u X i XI veku, crkve veće od hramova koje su u isto vreme gradili u svojoj zemlji (bazilika u Pliski, Sveta Sofija kijevska).



Bolesni judejski kralj Jezekilj. Prva polovina X veka.
Minijatura (detalj) u psaltiru. *Pariz, Nar. bibl. grčki 139.*

Kada je jedanput odbačena želja da se podražava divovskim veličinama rimskih građevina, prisutna još u doba Justinijana, morale su se kultnim zgradama dati razmere koje su zahtevale stvarne okolnosti. Dakle, tamo gde su nam tekstovi pritekli u pomoć, vidi se da su u pitanju crkve, namenjene zajednicama monaha ili monahinja, brojno slabih, koje uopšte nisu imale potrebu za većim crkvama. Isto je bilo i na Atosu, naročito pre pada Carstva, uprkos glasu koji je Sveta Gora uživala. Primer Svete Gore i drugih »svetih gora« (Olimp u Bitiniji, Parnas u Beotiji, ostrvo Eubeja, itd.), objašnjavaju nam praksu grčkog opštežića koje, umesto da okuplja mnoštvo naroda oko crkve zatvorene usred manastirskih zidina, više voli postojanje samoupravnih monaških jedinica koje imaju svoje posebne crkve. Na Svetoj Gori ima, umesto jednog, dvadeset značajnih manastira i oko većine postoje druge manastirske ustanove, koje su topografski (osim administrativno) i arhitektonski, samostalne i svaka ima svoju crkvu. Ovaj sistem je podražavao arhitekturi svedenih razmera, dok su velike monaške zajednice latinskog sveta, nezavisno od rimske tradicije ogromnih zdanja, zahtevale gradnju većih crkava. Ove razmere su, znamo, postale još veće kad su u istom crkvenom brodu bila smeštena dva odvojena dela — jedan za monahe, a drugi za svetovnjake. Nikada nije postojalo ovakvo odvajanje, otvoreno pokazano, u liturgijskoj praksi vizantijske Crkve, koja je i inače u svim poslovima upravljanja pokazivala manje strogosti od latinske Crkve. Tako, ništa nam ne potvrđuje da je za mnoštvo hadžija, svetovnjaka, bio ikada namenjen neki sporedni deo svetogorskih crkava. Ali, pošto su u Svetoj Sofiji vernici stajali samo u pobočnim prostorima, moguće je da su izvesna ograničenja i drugde postojala, naročito u manastirskim i gradskim crkvama gde se veliki vestibili nalaze ispred crkve, u najužem smislu reči, ili je obuhvataju sa tri strane. Nastanak ovih neobičnih prostorija, možda može da se dovede u vezu, bar delimično, sa namerom da se brod crkve sačuva za monahe i za neke izabranike, upućujući ostale vernike u anekse.

Crkve monaških zajednica

UTICAJ HUMANIZMA NA VIZANTIJSKU SREDNJOVEKOVNU UMETNOST

Poslednja značajna vrsta ideja, koje su stalno bile ukorenjene u svesti Vizantinaca, podsticale su umetničku delatnost i dale obeležje vizantijskim ostvarenjima srednjeg veka. Mislim na ono što se zove humanizam, to jest divljenje stvaralaštvu antike — jeziku, književnosti, nauci i umetnosti. Sve što je bilo antičko cenjeno je i podražavano u intelektualnim krugovima Carigrada. Ova »arheološka« težnja, počevši od IX veka, samo je postala opšta, do one mere do koje se bav-

ljenje estetikom sjedinilo s nacionalnim strastima Vizantinaca. U vreme Paleologa, Grci su, u slavnoj prošlosti, kao što to često biva, tražili i našli moralni oslonac. Ne treba, izvesno, misliti da je naklonost Vizantinaca prema antici bila dovoljna da dovede književnost i nauku na onu visinu na kojoj su one bile u antičko vreme. Ali, njihovi napori su bili dostojni poštovanja, već i zato što su sačuvali od zaborava nasleđe prošlosti i, sa njim, priznato osećanje za lepo i izvesna osnovna načela klasične estetike. Izvesno, i u toj oblasti, često se zadovoljavalo retorikom, a Crkva je, sa svoje strane, ograničila polet hrišćanskog »humanizma«. Pri svemu tome, iz veka u vek, vizantijski umetnici su bivali povučeni delima svojih prethodnika i, kopirajući ih, podražavajući im, i crpeći nadahnuća iz njih, obeležili su svoje slikarstvo i vajarstvo pečatom klasične tradicije. U tome se sastoji konstanta vizantijske srednjovekovne umetnosti i izvor nadahnuća, koje su grčki umetnici ovoga vremena znali da koriste sa više sistema i razumevanja od njihovih istovremenika na Zapadu.

Međutim, bilo je razdoblja manje ili više naklonjenih pozajmicama iz antičke umetnosti, koje se, uostalom, nisu ispoljavale na isti način na svim poljima umetničke delatnosti. Tako, prvi i veliki »antikizirajući« pokret počinje u X veku i traje sve do početka XI. To je razdoblje u kome je Dvor bio vrlo otvoren prema »humanističkim« idejama, koje je vrlo živo negovao car Konstantin VII Porfirogenit. Figurativne umetnosti su odražavale ovaj ukus, a posebno minijaturno slikarstvo rukopisa. Tu nas zadivljuju slike koje savršeno podražavaju uzorima iz IV—V veka. Iznenađujuća je lakoća sa kojom su se vizantijski slikari iz X veka prilagodili stilu stvorenom pet vekova ranije. Istovremeno saznajemo približno vreme iz kojeg potiču uzori i izvlačimo zaključak: antika, koju oživljavaju ovi umetnici, bila je, u stvari, hrišćanska antika. Ona je njima govorila u ime čitavog klasičnog doba. Ma kako to prirodno bilo (pošto je ta antika njima bila bliža, vremenski i idejno) zadovoljni smo da to saznamo, jer u isti mah bolje sagledavamo čemu je stvaralaštvo ove poslednje antike moglo da nauči vizantijske umetnike u srednjem veku. Posle prvog oduševljenja, koje se manje odrazilo na zidno slikarstvo i mozaike, a svakako više na plastiku od slonovače, nastalo je možda »zatišje«.

Hrišćanska antika kao uzor umetnicima

Ali, nalet antičke umetnosti pokazao se ponovo za vreme vladavine Komnina, u XII veku, i možda nešto ranije. Među ostvarenjima ovog razdoblja ne nalaze se više kopije tako verne antičkim delima, da bi mogle da prevare poznavaoca, nego su to više dela koja pokazuju

Osobine podražavanja antici u XII veku

reviziju stila što je, u prikazivanju ljudske figure, draperije, čitave kompozicije, postigla zaprepašćujuću ravnotežu, koja pretpostavlja pomno istraživanje proporcija, ritma linija, volumena, ili izrazite snage siluete na ravnoj pozadini, istraživanje u čijoj osnovi leže pažljiva proučavanja klasičnih uzora, naročito skulpture. U ovim kompozicijama kao i na nekim spomenicima arhitekture, iz tog doba, otkrivamo brojnu primenu zlatnog preseka — dokaz većeg teorijskog vaspitanja umetnika. Oni su takođe u svoja dela uveli čitave motive, pozajmljene iz antike — golo telo koje stoji uspravno ili leži, kao u Raspeću ili Silasku u ad, na mozaicima u Dafni.

U mnogim spomenicima XI i XII veka zapažamo često pokušaje da se ponovi onaj antički motiv, koji je mogao — posle doterivanja — da se uklopi u hrišćansko slikarstvo. Ali, pre druge polovine XII veka, u pitanju su samo pojedini motivi i elementi, koji sliku ulepšavaju, ali joj ne određuju prirodu. Međutim, promena će se dogoditi malo kasnije, od kraja XII, a naročito pod Paleolozima, u XIII i XIV veku.

Doprinos antike od XII do XIV veka

Umetnost koja se tada neguje, sklonija uzbuđenju, prijemčivija za osećanja i dramu, pričljivija je — bio njen govor opisan ili lirski i ličan — a da bi bolje opisala ili više uzbudila, ona uzima u isto vreme od prirode i od raznih ranijih iskustava antičke umetnosti. Ona joj je tada dala, pored tipova odevenih ljudskih figura, i izrazitih i otmenih pokreta, obrasce za tipične stavove i za pozadine sa stenovitim predelima i ahitekturom, koji ispunjavaju jedan deo prostora oko figura koje učestvuju u radnji. Doprinos antike širi se na odela, na personifikacije, na čitave predele. Obim ovih pozajmica je mnogo veći nego do tada i izgleda da su one mnogo uspešnije usvojene: umesto da se nadograde na srednjovekovne elemente, ovi motivi nadahnuti antikom u njih prodiru. Bilo koja vizantijska slika iz vremena oko 1300. godine, to može da posvedoči: sa svojim lakim i iseckanim arhitekturalnim ukrasom i svojim *vela*, koja vise na izmišljenim zgradicama, sa čestim personifikacijama i živim i ljupkim scenama koje se tu odigravaju, nagone nas nekada da pomislimo kao da su se slikari ovih slika neposredno nadahnuli pompejanskim slikarstvom. To je samo prolazan utisak, jer je umetnost Paleologa daleko od toga da bude prosto vraćanje na umetnost prvih vekova, iako je pečat »humanizma« Vizantinaca tog vremena, u njoj stvaran i jasan. Nije slučajno da je najlepši vizantijski spomenik ovoga doba, crkva Hrista-Hore u Carigradu, sa svojim mozaicima i freskama, imala za osnivača velikog ljubitelja nauke i antičke književnosti, Teodora

Crkva Hrista-Hore (Kahrije džamija) u Carigradu



Bogorodica u raju. Manastir Bačkovo, na jugu Bugarske. Zidno slikarstvo oko 1100.

Metohita. Dva oblika vizantijskog humanizma išli su vidljivo zajedno;
T. NA STR. 83. što se tiče slikarstva u Hori malo je neprirodno i iznenađujuće da jedno crkveno umetničko delo ima svoj pravi pandan u humanističkoj književnosti toga vremena. Isto kao što su na mozaicima Hore otmeni mučenici prikazani kao skutonoše i efebi tako je i ova književnost umetnost staklene bašte. Ni po čemu se ne da odgonetnuti težak položaj Vizantije. Očekivali bismo da nađemo religioznu umetnost koja bi odgovarala teškim vremenima, a nailazimo na ljupke slike.

PROFANA UMETNOST

Trebalo bi da završimo ovaj kratki pregled ideja, koje su nadahnjivale vizantijsku umetnost, podsećanjem na neke sporedne izvore, koji se ipak ne mogu zanemariti. U profanoj umetnosti vidi se njihov odraz.

Umetnost ugleda carskog dvora

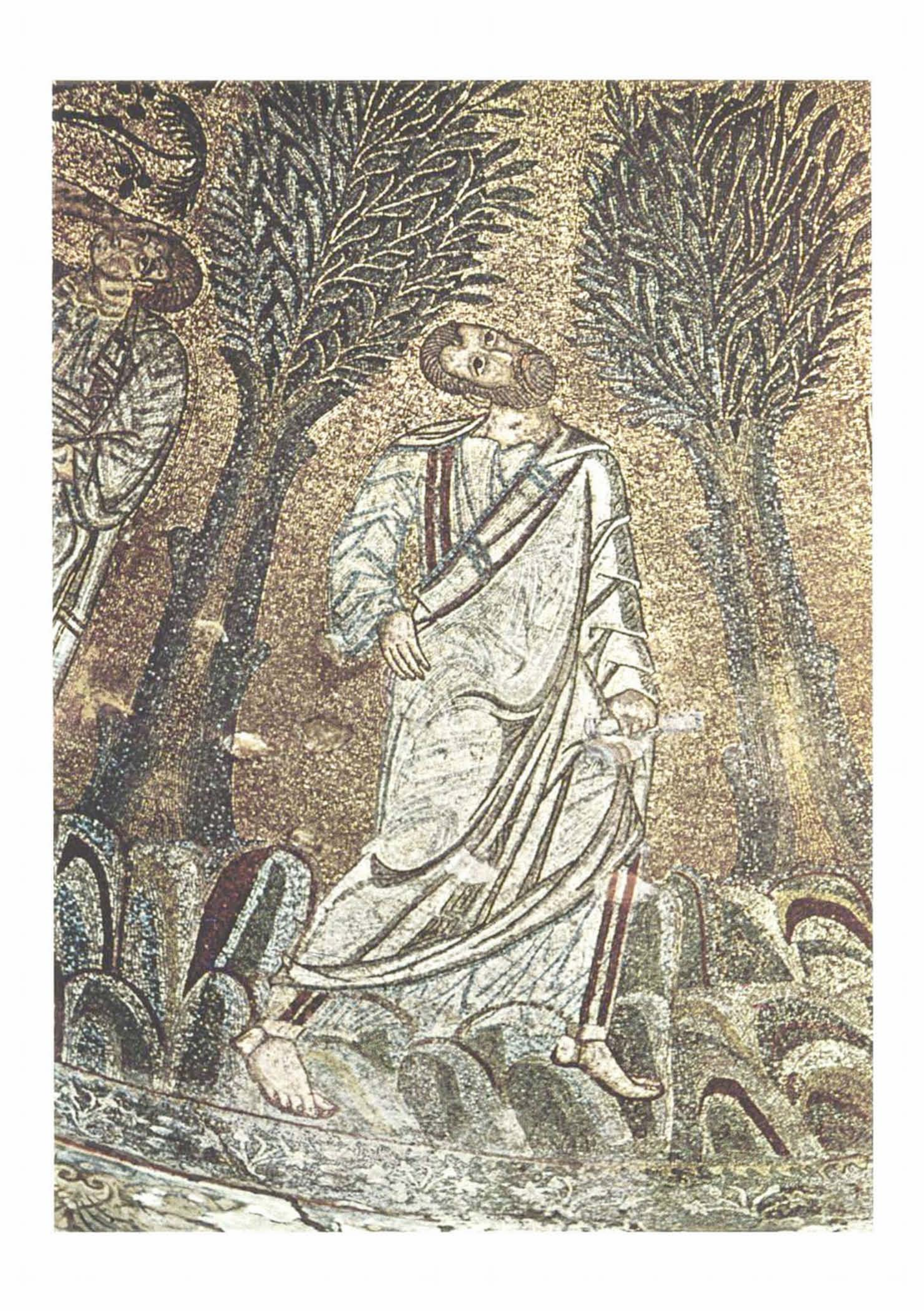
Na carskom Dvoru upražnjavala se proizvodnja raskošnih predmeta kao što su svilene i zlatotkane tkanine, vez, zlatarski radovi svih vrsta, slonovača, jer su se retki i skupoceni predmeti dopadali vladarima i povećali su njihov ugled. To je izvesno, bar što se tiče srednjovekovnih monarhija a Vizantija je želela tu da bude prva. Međutim, ova ista politička pozadina potpomogla je razvoj izvesnih slika vladarskog ciklusa, počev od portreta vladara koji se prikazuju onako kako je doktrina htela da budu. U ovoj oblasti opet je klasična antika imala šta da zavešta srednjem veku, ali je upravo kraj antike, pokrštena Rimska Imperija, predala Vizantiji svoje obrasce i simbole moći. Istočnjačke monarhije, iranska, zatim arabljanska i turska, obogatile su ih, pak, novim elementima. Da je carigradska Velika palata sačuvana imala bi da nam pokaže riznicu umetnosti, koja u pozadini ima mnoge političke ideje čiji je simbol ta umetnost bila.

Odnosi s profanom umetnošću Zapada

Ista Carska palata i vladarski vizantijski domovi u srednjem veku, bili su u stalnim vezama sa svim dvorovima Zapadne Evrope. Ovi poslednji su dugo bili u zaostatku. Ali negde od XI veka nije to više neminovno tako, a malo-pomalo, u vreme krstaša i kasnije, vizantijsko društvo je imalo da računa sa običajima i zanatima koji su cvetali u dvorcima i gradovima latinskog sveta, primajući ih kao ravnopravne a uskoro za njima i zaostajući. Profana umetnost zapadnog sveta prodrla je dosta široko u Vizantiju. Izvesno, u ovoj oblasti, teško je možda govoriti o ideologiji. Ali, uprkos svemu, odrazi umetnosti i običaja latinskog društva, svedoče dobro, iako bez sistema, o prisutnosti elemenata latinske civilizacije što se uvukla u život laičkog sveta, naročito u vreme Paleologa.

Suprotno onome što se često misli, zaključujemo da je vizantijska

umetnička delatnost bila veoma raznovrsna; to je sasvim prirodno, pošto je reč o umetnosti koja je cvetala u toku više vekova u jednoj velikoj državi kao što je bilo Vizantijsko Carstvo, i na teritoriji koja je dugo bila vrlo velika. Jedan od razloga ovom bogatstvu programa i težnji potiče od raznolikosti ideja, koje su morale da se odraze u vizantijskom stvaralaštvu. Jedne su bile čisto vizantijske, druge donete s drugih strana ili pozajmljene iz daleke prošlosti. Ove različne ideje našle su svoj izraz u nizu različitih oblika, koji su zajedno živeli u duhu vizantijskog stvaralaštva.



Vaznesenje (detalj). Mozaik sa kraja IX veka u Svetoj Sofiji u Solunu.

DRUGI DEO

ISTORIJSKI PREGLED VIZANTIJSKE SREDNJOVEKOVNE UMETNOSTI

Postoji, kao i uvek, više načina da se predstavi umetnička istorija Vizantije, kroz ono što ona pruža kao najsvojstvenije. Mi smo izabrali jednostavan i ne mnogo originalan plan, koji mislimo uostalom da primenimo sa mnogo gipkosti, da bismo pustili da sama umetnička dela govore i sama između sebe postave najmanje od onih varljivih pregrada, čije poreklo leži u suviše strogoj podeli. U najvećem broju slučajeva, arhitektura, figurativne i ornamentalne umetnosti trebalo bi da budu proučavane zajedno. Ali, u drugim slučajevima, monumentalna umetnost i ostale umetnosti imaju različitu sudbinu, pa se dolazi do boljih ishoda ako se one posmatraju odvojeno. Tako postupamo sa delima iz razdoblja Paleologa.

Vođeni sačuvanim spomenicima i velikim istorijskim događajima, koji su imali izvesnog uticaja na umetnost, razmotrićemo uzastopce:

1. Umetnost za vreme ikonoklasta; arhitekturu, figurativne i ornamentalne umetnosti.
2. Polet posle ikonoklastičke krize i velike etape istorije ove umetnosti do pada Vizantije.
3. Arhitekturu od IX do XV veka.
4. Slikarstvo, vajarstvo i ornamentalne umetnosti od kraja ikonoklazma do pljačkanja Carigrada od strane krstaša 1204.
5. Figurativne umetnosti od XIII do XV veka.

I. UMETNOST ZA VREME VLADAVINE IKONOKLASTA (726—843)

ISTORIJSKI PREGLED RAZVOJA »SVAĐE OKO SLIKA«

Godine 726. car Lav III Isavrijanac izdao je prvi zakon protiv ikona i dao da se uništi slika Hrista što je stajala iznad vrata Carske palate. Nemamo nameru da se ovde bavimo dubokim uzrocima ove zvanične i otvorene borbe koju je vodila vlada Carigradskog Carstva protiv slika, niti spoljnim događajima koje beleži istorija. Danas, izvesni istoričari teže da umanje značaj ove »svađe oko ikona« u državničkoj delatnosti Lava III i njegovih naslednika, neprijatelja ikona. Bilo bi svakako pogrešno zaboraviti, na primer, njihove velike napore u odbrani Carstva od napada islama, i tesne veze koje su svakako postojale između odbrane vizantijske države, čiji je opstanak bio u pitanju, i ikonoklastičke politike Carstva, koja ih je približila njihovim podanicima u Maloj Aziji, borcima prve borbene linije, neprijateljima religioznih slika (neprijateljstvo koje ih je približavalo muslimanima, a moglo je škoditi snazi otpora ovih hrišćana iz Male Azije napadima muslimana). Prihvatajući činjenicu da, na opštem planu, ikonoklazam ovih careva nije bio ono u čemu se sastojala bitna crta njihove delatnosti, zapažamo, međutim, da su u oblasti umetnosti, odbijanje i zabrana religioznih slika bili od bitnog značaja. Za istoričara umetnosti, carevi koji su vladali u VIII i u prvoj polovini IX veka, najznačajnije što su učinili je zabrana religioznih slika. Oni, dakle, zaslužuju ime koje su im dali njihovi ortodoksni suparnici, i to utoliko više što je borba protiv ovoga pokreta, više nego pokret sam, imala brojnije i značajnije posledice na sudbinu religiozne umetnosti u srednjem veku u Vizantiji. O tim posledicama, naročito, treba ovde da govorimo, ostavljajući na stranu sve što se odnosi na razvoj krize slika, od događaja iz 726. godine, o kojima je već bilo reči, do konačnog napuštanja zvanične ikonofobije careva, napuštanja koje se desilo u proleće 843. godine i bilo proslavljeno u Vizantiji kao »Trijumf pravoslavlja«. Između ovih dvaju krajnjih datuma 726. i 843. godine, leži i razdoblje zatišja koje je u vezi sa vladavinom triju ortodoksnih vladara (780—813). Godine 787. zasedava VII vaseljenski sabor, koji odlučuje da se vrati upotrebi slika svetaca i odobrava da se oni slave. Ali, ako su odluke ovog sabora i ostale važeće, u univerzalnoj Crkvi, one su bile odbačene 813. od

Lava V Jermenina i dvojice njegovih neposrednih naslednika, Mihajla II, a naročito Teofila. Posle smrti Teofila, njegova žena Teodora obnovila je konačno upotrebu i kult ikona.

VASILEVSI IKONOKLASTI

Ikonoklasti ne bi imali nikakvo mesto u istoriji umetnosti kad bi se njihova delatnost svodila samo na uništavanje slika. Ali, nije bilo tako. Najpre njihova zabrana je obuhvatala samo religiozne, a ne sve slike. Prebacivalo im se čak da su produžili sa predstavljanjem carskih likova, svojih i članova svoje porodice. Na novcima ovih vladara vidi se težnja da prikažu jedne pored drugih (na dvema stranama novca) tri ili četiri pokolenja vladara svoje porodice koji su vladali jedan posle drugog. Očevidno, ovi vasilevsi su se služili novcem da bi pravili političku propagandu za svoju dinastiju. U tom pogledu, oni su otišli dalje od svojih prethodnika i to podvlači graničnu liniju između onoga što je, u očima ovih careva, od slika bilo dozvoljeno da se predstavi i onoga što je bilo zabranjeno. Bile su zabranjene, vidi se, samo religiozne hrišćanske slike — numizmatika to posredno potvrđuje — pošto novci careva ikonoklasta nemaju lik Hrista, koji postoji na novcu njihovog neposrednog prethodnika, Justinijana II (685—711), a ponovo se pojavljuju neposredno posle završetka ikonoklastičke krize, 843. godine, na emisijama prvog ortodoksnog vasilevsa, Mihajla III. Saznaje se, takođe — iz pera ikonoklastičkih neprijatelja — da su u crkvama, gde je bilo zabranjeno predstavljanje svetih slika, slikani drveće, razne biljke, povrtnjaci, kao i veliki kavezi sa pticama, zapravo ptice okružene biljkama. U jednom javnom zdanju, u »Milionu«, slike sabora bile su zamenjene trkom konja na Hipodromu. Sve ove teme, od kojih su neke bile neikonske, ne izgleda da su bile izmišljene od ikonoklasta. To je, najpre, slikani ukras bez ljudskih figura, koji se sreće još u starohrišćanskim crkvama (na primer, u Akvileji, u Padovi), zatim kod Arabljana (npr. u Damasku, gde se moralo podražavati vizantijskom uzoru isto tako helenističke tradicije). Scene iz lova i ribolova ukrašavaju isto tako crkve iz IV veka, kao što nam pokazuje jedno pismo svetog Nila. Najzad, trke na hipodromu su bile u tekućoj upotrebi još od rimskih vremena, bilo to na zvaničnim spomenicima, kao što su konzularni diptisi sa predstavom trka na Novogodišnji dan, bilo u kućama i na predmetima namenjenim običnim ljudima. Ove predstave podsećale su na likove nekog slavnog kočijaša ili omiljenog konja, sem ako nisu služile kao amajlija što je takođe često bivalo.

Carski likovi na novcu

Ukrašavanje crkava profanim slikama

Uzevši sve u obzir, postaje jasno da je neprijateljstvo ikonoklasta obuhvatalo samo religiozne slike i da su — izvan te oblasti — oni dopuštali, pa čak i podsticali, rad na određenim vrstama predstava kao što su slike carskog ciklusa i predstave što su se po tradiciji upotrebljavale u profanoj umetnosti od kraja antike do početka ikonoklastičkog razdoblja.

Umetnost pod poslednjim ikonoklastičkim carem, Teofilom

Poslednji ikonoklastički car Teofil bio je naklonjen raskoši i voleo je da podiže zdanja. Raspolagao je znatnim sredstvima posle prvih pobeda nad Arabljanima. Preduzeo je izgradnju brojnih građevina, u svom dvoru u Carigradu, i vratio je nekadašnji sjaj dvorskim svečanostima, snabdevši svoj dvor raskošnim nameštajem, zlatnim posuđem, a dvorsko osoblje svečanim odelima. Svedoci su tvrdili da je Teofil bio zaslepljen sjajem prebivališta abasidskih kalifa u Bagdadu i verovatnom željom da ih prevaziđe zbog svog političkog ugleda. Ne zna se ništa, ili skoro ništa, o izgledu svih ovih dela, čiji je tvorac bio Teofil, ali nas izvesni znakovi navode da slutimo da je na njima bilo pozajmica iz dvorske umetnosti arabljanskih vladara. Tako, na dvoru, nije podigao jednu veliku zgradu, kao što se to ranije činilo, nego nezavisne paviljone — kojima su davana imena kao, na primer, »Biser« — što su podsećali na kioske u vrtovima muslimanskih vladara.

Jedna tkanina iz ikonoklastičkog razdoblja

Ostatak svile ukrašene slikama anonimnih vizantijskih careva u lovu na lava, koju je po ondašnjoj tradiciji poklonio ikonoklastički car Konstantin V (741—775) opatiji Mozak u Overnju, danas u Muzeju svile u Lionu, pravi je proizvod carskih radionica iz ikonoklastičkog doba. Slika cara, konjanika, koji probada lava, ima vrlo mnogo persijskog u izgledu. Istovetne ovakve predstave — a ova je samo prilagođena vizantijskom caru — slikane su u sasanidskoj Persiji, zatim su se javile ponovo u Iranu i okolnim zemljama, pod prvim muslimanskim dinastijama, to jest u istom onom razdoblju iz koga potiče i vizantijska tkanina iz Mozaka. Raspolažemo, takođe, jednim tekstom, sa početka IX veka (patrijarh Nićifor), koji spominje slike životinja i možda čudovišta, kojima su bili ukrašeni ikonostasi u crkvama iz njegovog vremena. Oslanjajući se na tekst patrijarha Nićifora i na ornamente i stil ljudskih figura i životinja na tkanini iz ikonoklastičkog doba, vidimo da dela, stvorena u to vreme, nose obeležje istočnjačkih uticaja, persijskih i arabljanskih. Znamo, uostalom, da su kalife iz VII i VIII veka, savremenici ikonoklastičkih careva, podsticali dvorsku umetnost, u kojoj su sirijsko-helenistički,

Monumentalni ukras u vidu ćilima u reljefu

rimski i iransko-sasanidski elementi, tesno povezani, sačinjavali dekorativne celine zaprepašćujućeg bogatstva. Monumentalni ukras u vidu ćilima u reljefu, tanano vajan, razvija smelo prethodne pokušaje, koje su činili Sasanidi i, verovatno pod njihovim uticajem, Vizantinci u vreme Justinijana. Slične ornamentalne pokrivače, ponovo nalazimo u Vizantiji, posle ikonoklastičke krize, ali u ukrasima rukopisa i u arhitekturalnoj keramici. Verovatno su to produžeci onoga što se radilo u Vizantiji još u vreme svađa oko ikona. Prešli bismo granicu utvrđenog, kada bismo ikonoklastima pripisali uvođenje u Vizantiju iranskih uticaja većih nego što su postojali do njihovog vremena. Više bi odgovaralo istini da smatramo da su oni — kao i njihovi savremenici kalife — produžili da neguju zatečenu umetnost (koja ne izgleda da ih je mnogo zanimala van problema ikona koje su odbacivali), izuzev figurativnih religioznih slika. Tako isto, istočnjački elementi, toliko brojni u vajanim i slikanim ornamentima iz prvih decenija posle »Trijumfa pravoslavlja«, 843. godine, nisu mogli da budu uvedeni od ikonoklasta, nego su samo spojeni, kroz razdoblje vladavine ovih jeretika, sa velikom vizantijskom tradicijom iz VI veka (uključujući tu i ćilime sa iranskim ornamentima i motivima). Nije na nama da se bavimo teološkom osnovom pitanja koje je, u VIII i IX veku, stavilo u Vizantiji jedne naspram drugih branioce i neprijatelje ikona, to jest predstava Hrista i svetaca ili scena u kojima su se pojavljivale božanske ili svete ličnosti. Ono na što se oslanjala praksa umetnosti nisu bile učene doktrine ni jednih ni drugih, nego ekstremna mišljenja, sposobna da uzdrmaju svest svakog pojedinca i zvanično zakonodavstvo praćeno nasiljem. Jedni su prelazili na stranu ikonofoba, jer su se gnušali idolopoklonstva; drugi su se držali svetih slika, zato što su konkretizovale božansko i sveto što je bilo vrlo važno u njihovom životu i zato što nisu znali da sasvim odvoje predstavu od predstavljenih. Ove teškoće su oduvek postojale, ali su se zaista osetile kada su carske odluke obavezale svakog pojedinca bilo da zauzme stav — za ili protiv vlade Carstva — bilo da poslušno sledi zakonodavce. Bilo je ubeđenih i oportunista, ali isto tako mučenika na obema stranama, jer je stanje postalo još neizvesnije zbog činjenice što se Crkva izjasnila tek pola veka posle izbijanja krize (sabor iz 787. godine, potvrđivanje odluka 842. godine); u unutrašnjosti Carstva, pak, odluke sabora jeretičke Crkve predstavljale su se kao izraz pravog pravoslavlja.

II. POLET POSLE IKONOKLASTIČKE KRIZE I VELIKE ETAPE ISTORIJE OVE UMETNOSTI DO PADA VIZANTIJE

Kriza se završila 843. godine odlukom jednog vladara kao što je i počela. Ali, bilo je potrebno skoro četvrt veka prilagođavanja da bi se uopšte vratilo na upotrebu i obožavanje slika. Dugo trajanje »pravoverstva« ikonoklasta učinilo je svoje u dušama i srcima, a, izgleda, da je takođe nedostajalo i stručnjaka, bar za teške zanate kao što je figurativni mozaik što se stavljao na svodove crkava.

»Makedonska renesansa«

U stvari, tek dolaskom na presto prvog cara iz dinastije Makedonaca, Vasilija I (867—886), počinje veliko razdoblje istorije vizantijske umetnosti, razdoblje u kome će se razviti svi oblici i sve tehnike figurativnog slikarstva (i izvesni vidovi figurativnog vajarstva), ali i arhitektura i dekorativne umetnosti. Ima, dakle, razloga da se umetnost, koja se razvila posle konačne osude ikonoklazma, zove »makedonskom renesansom«. Kasnije ćemo objasniti da izraz »renesansa« može da se primeni na ovu umetnost (u nekim njenim granama) u jednom posebnijem smislu, to jest u smislu preporoda antičke umetnosti. Ali, za sada treba istaći opšti polet umetničke delatnosti pod prvim carevima iz makedonske dinastije, budući da je taj polet bio obeležen i na drugim poljima visoke kulture u Vizantiji — književnom, naučnom, tehničkom.

Od vrhunca u X veku do krstaškog pljačkanja Carigrada

U X veku vizantijska civilizacija je na samom vrhu i to veliko razdoblje traje sve do druge polovine XI veka. Politički, ekonomski, religiozni, vojni i društveni život preživeo je tada razdoblje teškoća i značajnih raznorodnih promena. 1054. godine konačan rascep između Crkava Carigrada i Rima, koji je imao za sobom ceo hrišćanski Zapad; 1071. godine, strašan poraz kod Mancikerta u Jermeniji od Turaka Seldžuka i gubitak najvećeg dela Male Azije (uglavnom nepovratno); snažno potčinjavanje seljaka i jačanje velikih plemićkih porodica, moćnih zemljoposednika; dolazak na vizantijski presto dinastije Komnina (Aleksije I, 1081—1118), koja će vladati skoro kroz čitav XII vek do pljačke Carigrada od strane krstaša 1204. godine. Svi ovi događaji i promene u političkoj i društvenoj strukturi Carstva od bitnog su značaja za njegovu istoriju. Ali, koliko može da se vidi, oni nisu znatnije uticali na umetničke delatnosti. Mogli bismo, dakle, da ne razmatramo u dvama posebnim poglavljima stvaralaštvo za vreme Makedonaca i za vreme Komnina.



Priča o apostolima Petru i Pavlu. Mozaik na bočnoj strani broda kapele Palatine, Palermo. Oko 1160.

To, očevidno ne isključuje postojanje razvoja ili promena manje ili više značajnih, u delatnosti ove ili one umetničke grane unutar dugog razdoblja koje traje od vremena oko 865. godine do 1204. i obuhvata uzastopne vladavine Makedonaca, njihovih neposrednih naslednika i Komnina, za kojima su sledili nekoliki Anđeli. Bilo bi dovoljno da se setimo da je XII vek vreme širenja vizantijske umetnosti van međa Carstva, širenja koje nije nikada bilo toliko veliko ni ranije ni kasnije. U to vreme se zapažaju vizantinizmi svuda u Zapadnoj Evropi i istovremeno u svim zemljama istočne Evrope. Ali, to je isto tako vreme čestih i velikih prodiranja zapadnjaka u zemlje koje su po tradiciji bile vizantijske, prilikom odlaska na kr-

staške pohode ili povratka s njih. Sveta zemlja je tada, velikim delom, u rukama latinskih hrišćana.

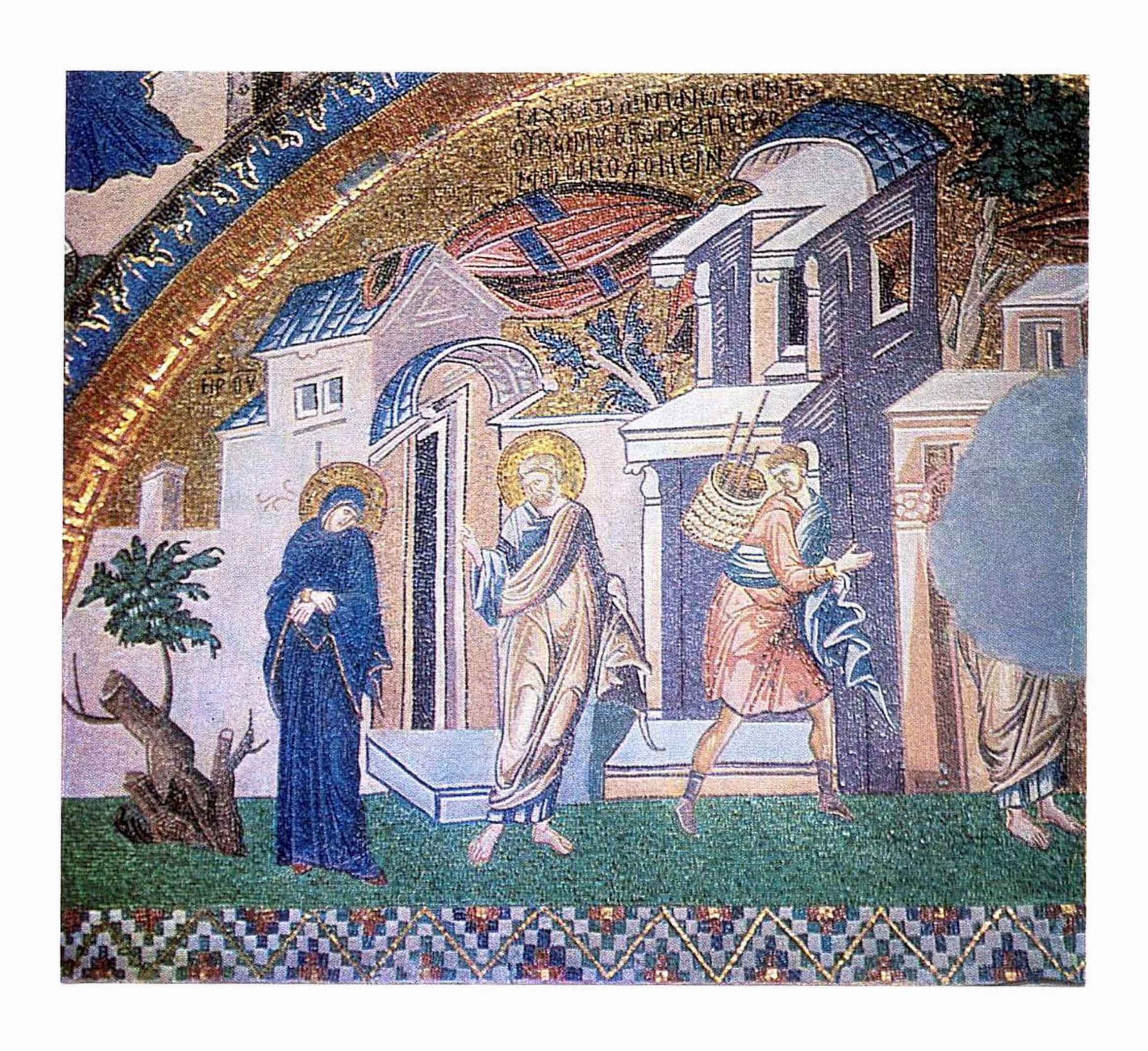
Ove činjenice iz političke istorije, koje zadiru u religiozni, društveni i vojni život, tradicionalno služe za ocrtavanje XII veka. Ali, analiza dela vizantijske umetnosti iz toga vremena pokazuje da su se ti događaji odrazili malo ili nikako na umetničku delatnost. Arhitektura, slikarske tehnike, vajarstvo svedeno na reljef, razne vrste zanata raskošnih predmeta i dalje žive bez nekih korenitih promena u odnosu na njihove starije uzore iz XI veka. Bilo bi svakako netačno reći da od jednih ka drugima nije bilo kolebanja i postupnih prelaza, ali im je stablo svuda bilo isto. U XII veku je ustanovljena jedna vrsta »kurzivnog« pisma, za zidno slikarstvo pa i za minijaturu, da bi se brže radilo i da bi se više proizvodilo za prodaju. Taj postupak se odrazio na stil, ali ne samo u rđavom smislu: postoji neka lepota umetničkih dela koja su brzo urađena. Sredinom XII veka otpočinje i nova težnja koja najavljuje originalno stvaralaštvo epohe Paleologa, sa novim istraživanjima u slikarstvu (i skulpturi): treća dimenzija, jačina izraza, smisao za dramatično i za uzbudljivo, pojedinosti iz života se umnožavaju da bi se stvorio utisak istinitosti. A, sve to, očigledno s prećutnom namerom da se dâ stvarni život simbolima.

Od 1204. do povratka Vizantinaca (1261)

Takvo je bilo stanje u Vizantiji kada su krstaši, 1204. godine, posle čuvene pljačke Carigrada, u njemu osnovali prestonicu Latinskog Carstva koje će trajati pola veka. Osim nekoliko minijatura ništa nam drugo ne daje predstavu o umetnosti koja je bila upražnjavana u Carigradu između 1204. i 1261. godine. Te su se godine Vizantinci ponovo vratili u Carigrad i njima će od tada vladati carevi iz dinastije Paleologa. Ali, umetnička dela, koja su vizantijski umetnici i njihovi lokalni učenici izveli u XIII veku u malim samostalnim grčkim državama (Epir, Makedonija), u Srbiji i u Bugarskoj, daju nam predstavu o sudbini koju je doživela vizantijska umetnost u vreme Latinskog Carstva, možda isključivo (?) izvan Latinskog Carstva.

Umetnost Paleologa

Sa Paleolozima u Carigradu, a ubrzo zatim, u Mistri, prestonici jedne vizantijske pokrajine na jugu Peloponeza, ali takođe i u drugim delovima Balkanskog poluostrva, koji su bili ili vizantijski ili su njima upravljali srpski i bugarski vladari, nastanjuje se ista umetnost koju zovemo umetnost Paleologa. Sačuvano nam je mnogo dela, koja omogućuju da se sagleda razvoj i one posebnosti koje obeležavaju pojedine radionice i umetnike. Pored glavne, religiozne grane, postoji i laička grana ove umetnosti. Najpre novatorska, ova umetnost postaje



Josifov prekor Mariji. Mozaik, oko 1320. Kahrije džamija, Carigrad.

konzervativna oko 1350. godine i takva ostaje do kraja čisto vizantijskog doba, koje i mi, kao i svi završavamo padom Vizantijskog Carstva i zauzimanjem Carigrada od strane Turaka Osmanlija 1453. Podrobnija istorija vizantijske umetnosti, od njenog poleta u drugoj polovini IX veka do pada Carstva 1453. godine, mogla bi da bude podeljena u mnogo posebnih poglavlja ili da ih sasvim prenebregne. Pošto je naš tekst kratak, predstavićemo sve spomenike arhitekture u jednom jedinom poglavlju. Postojanost monumentalne umetnosti između IX i XV veka to nam dozvoljava; na taj način bolje će se osetiti da je odsustvo postupnog razvoja, u etapama koje idu jedna za drugom, osobina vizantijskog stvaralaštva u oblasti arhitekture. Razmatraćemo religioznu arhitekturu. Profana i vojna arhitektura Vizantinaca u srednjem veku nije još izučena ni dobro ni dovoljno ozbiljno.

Zauzvrat, obilje sačuvanih dela, njihova raznovrsnost i brojne promene koje su se dogodile u figurativnim umetnostima — slikarstvu i vajarstvu — i u primenjenoj umetnosti, dozvoljavaju nam da ih predstavimo u nekoliko uzastopnih poglavlja.

III. ARHITEKTURA OD IX DO XV VEKA

OPŠTI PODACI

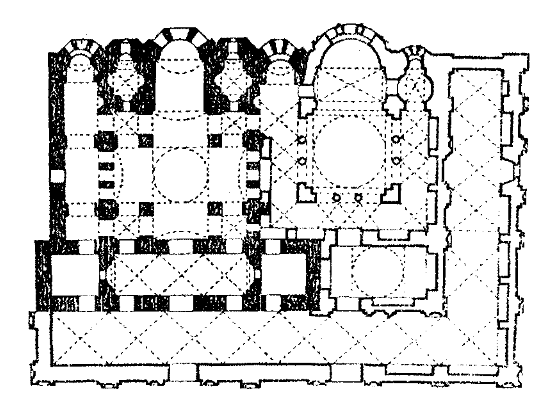
U vizantijskim zemljama, kao svuda oko Mediterana, neizmerna većina sačuvanih srednjovekovnih građevina pripada religioznoj arhitekturi. Crkve i džamije uglavnom predstavljaju arhitekturu srednjeg veka, zbog toga što su spomenici profane arhitekture čuvani sa manje pažnje i lakše su uništavani nego kultne građevine. Ali, tačno je takođe da su u srednjovekovnom društvu pretežno negovane one umetničke delatnosti koje je religija podsticala.
Vizantija je sledila ovo opšte pravilo, mada je monarhističko uređenje, po rimskoj i helenističkoj tradiciji, dalo izuzetno mesto svemu što je bilo u vezi s carskom palatom, tu podrazumevajući i dvorsku arhitekturu. Ali, od carskih i drugih palata u Carigradu nije nam ostalo skoro ništa, ta praznina — mnogo osetnija u Vizantiji nego u drugim zemljama — zadaje značajne teškoće pri proučavanju vizantijske umetnosti. U srednjem veku razne zgrade, koje su sačinjavale Veliku carsku palatu, a čije nam kratke opise daju tekstovi, morale su ličiti na crkvena zdanja: njihovi planovi, svodovi i kupole, njihovi ukrasi od raznobojnog mermera i mozaika, nameću nam misao da su dvorovi bili slični crkvama iz istog vremena. Ova profana arhitektura, koja je služila monarsima, bila je sigurno srodna vizantijskoj crkvenoj arhitekturi. Isto je, uostalom, i na Zapadu, gde se u crkvenoj i profanoj arhitekturi često pribegavalo istim planovima, istom načinu građenja i prepokrivanju zgrada. Ali, ipak, i na jednoj i na drugoj strani profana i religiozna arhitektura imaju različite osobine. Koje su najistaknutije osobine vizantijskih zdanja?

VIZANTIJSKE CRKVE

Vizantijske crkve su građene opekom i grubim ili tesanim kamenom. U srednjem veku, srednji i mali tesanik odnose jasno prevagu nad velikim. Uopšte govoreći, izbor između opeke i kamena, kao glavnih materijala, menja se naročito prema oblastima: u Carigradu, Solunu, u Makedoniji, zapadnoj Maloj Aziji, opeka ima prevagu. Obrnuto, kamen preovlađuje u najvećem delu kontinentalne Grčke, sa Atinom i Mistrom.

Istovremena upotreba opeke i kamena

Ali, više vredi istaći, kako postupak, posebno drag vizantijskim graditeljima — istovremena upotreba opeke i kamena — pruža beskrajne mogućnosti odnosa ova dva materijala. Čak i tamo, gde preovlađuje opeka, kao u Carigradu, temelji i okviri otvora mogu



1 — Carigrad, Fener Isa

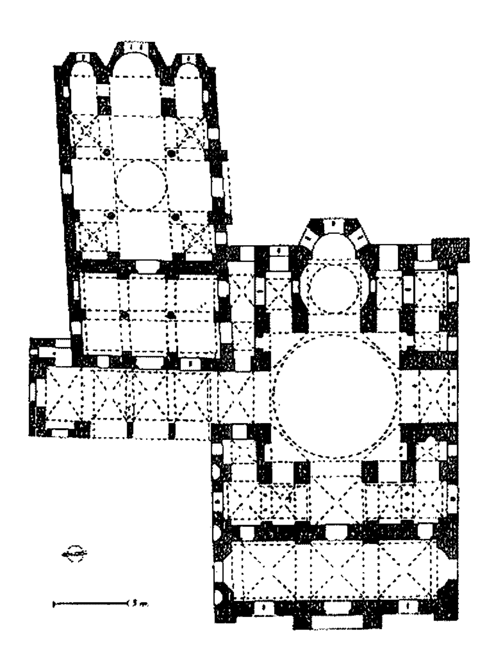
da budu od tesanog kamena, a obrnuto, građevine, gde je glavni materijal kamen, imaju lukove i svodove, a nekad i horizontalne vence na zidovima, od opeke.

Pribegavanje ovim različitim materijalima lako se objašnjava: zbog štednje upotrebljavao se grubo tesani kamen tamo gde se do njega lako dolazilo, dok je opeka preovladavala u svim ostalim krajevima, a naročito u gradskim naseljima. Svuda gde su sredstva dozvoljavala, opeka se dosta primenjivala za građenje lukova i svodova i za pojačavanje običnih zidova pomoću horizontalnih prstenova izvedenih opekom.

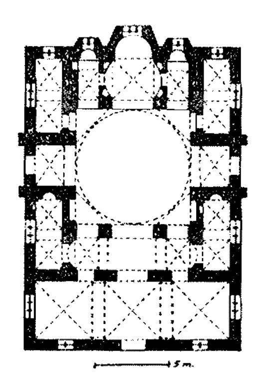
Smenjivanje crvene opeke i manje-više svetlog kamena doprinosilo je, takođe, dekorativnom izgledu spoljašnosti crkava. Vizantijski arhitekti bili su toga svesni i trudili su se, od XI veka do pada Carstva, da u tome postignu najprijatniji utisak. Vidimo ih tada, naročito u doba Paleologa, kako pojačavaju igru dveju naizmeničnih boja i oblikuju na fasadama ukrasne motive pomoću opeke — korniše, timpane — a zidovima tambura i apsida daju najčešće ukras od opeka utopljenih u malter. U vreme Paleologa, za ukrašavanje fasada, služilo se takođe sjajnom (lister) keramikom, zelenom ili smeđom (nizovi malih diskosa i ukrasa u obliku cvetova utopljenih u malter).

Kao što smo rekli u uvodu, velika većina vizantijskih srednjovekovnih crkava malih je razmera. Ove svedene razmere svakako su olakšavale izgradnju, tu podrazumevajući i zasvođavanje koje se redovno primenjivalo na crkvama. Ali izvesni načini učenog građenja bili su primenjivani za izvođenje kupola i svodova, u svim crkvama, pa i u najskromnijim kapelama. Sve kupole, kao i krstasti i bačvasti svodovi, građeni su bez upotrebe privremene drvene skele, koja drži opeke (ili tesanike kamena) luka ili svoda, za vreme građenja sve dok se malter ne osuši. Ova učena tehnika, kao uostalom sve tehnike i svi postupci koje su vizantijski srednjovekovni arhitekti primenjivali, data im je u nasleđe od prethodnika, jer se ova umetnost, uglavnom prikazuje kao produžetak one što je cvetala u Vizantiji još u V i VI veku.

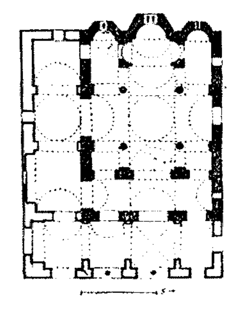
Vidimo da su se tada ustalila dva opšta tipa plana i izgleda građevine, po kojima će se deliti vizantijske srednjovekovne crkve. Tu nalazimo baziliku pokrivenu drvenom tavanicom i zasvedenu, i kubičnu građevinu, potpuno zasvedenu i krunisanu središnom kupolom. Istina, ove dve vrste su brojno vrlo nejednako zastupljene: ima



2 — Sveti Luka (Fokida)



3 — *Dafni*



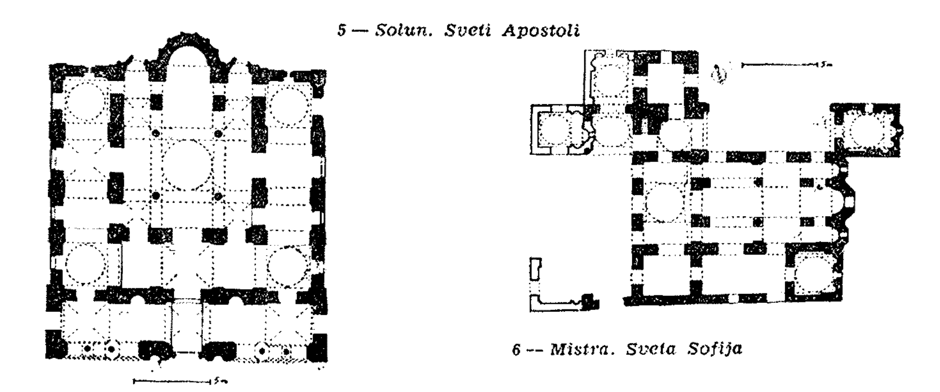
4 — *Atina. Kapnikareja*

vrlo malo vizantijskih bazilika u srednjem veku, a one koje znamo su neka vrsta tragova proteklog razdoblja; velika većina crkava je u obliku kubusa nadvišenog kupolom: taj tip je uglavnom preovladavao i bio najomiljeniji među vizantijskim srednjovekovnim kultnim

Bazilike građevinama. Zbog toga, biće dovoljno o bazilikama samo ponešto reći. U IX, pa i u X veku, to jest u razdoblju »renesanse«, posle ikonoklazma, bazilikalni oblik je bio još u upotrebi, verovatno iz istih razloga kao i razni arhaizmi što se zapažaju u slikarstvu rukopisa iz tog vremena. U vizantijskoj provinciji naročito, i u zemljama susednim Vizantiji, koje su je oponašale, tada su obnavljane i zidane crkve, koje podražavaju starohrišćanskim bazilikama sa drvenim pokrivačem. Evo nekoliko primera: katedrale u Seru, Trikali i Me-

F. A. 1 1 2 semvriji, manastirska crkva svetog Nikona u Sparti (samo temelji), Pliska (temelji) i Sveti Ahilije na Prespanskom jezeru (dve poslednje crkve zadužbine su bugarskih kraljeva). Desilo se, dakle, da je u mnogim vizantijskim gradovima najstarija crkva bila bazilika, dok su druge crkve, obično manje, bile kubičnog oblika sa kupolom. Arta u Epiru, Kostur u zapadnoj Makedoniji i Mesemvrija na Crnom moru, pružaju osim toga i još nekoliko posrednih primera: to su srednjovekovne bazilike, poznije i mnogo manje, a zasvedene. One su u pravom smislu srednjovekovne verzije vizantijskih bazilika, jer se uklapaju u druga srednjovekovna crkvena zdanja svojim svedenim veličinama i svojim zasvođavanjem.

Sva ostala vizantijska svetilišta ulaze u veliki niz građevina sa središnom kupolom, koji je podeljen na nekoliko podvrsta: s kupolom


5 — *Solun. Sveti Apostoli*

6 — *Mistra. Sveta Sofija*

Građevine sa središnom kupolom

na pandantifima ili na trompama, s centralnom kupolom i četiri manja kubeta; s bačvastim ili krstastim svodovima oko kupola, s prisustvom ili odsustvom traveja, ubačenog između polukružnog dela apside i potkupolnog prostora; s prisustvom ili odsustvom vestibila i bočnih galerija, itd. Nećemo opisivati svaki od ovih posebnijih tipova vizantijskih crkava, utoliko pre, što nije uvek posredi jedan utvrđeni obrazac nego promenljive primene svake od bitnih osobina kultne građevine. U praksi, svaka građevina predstavlja posebni sklop ovih osobina i bilo bi pogrešno beležiti ih kao utvrđene tipove.

F. A. 3—12

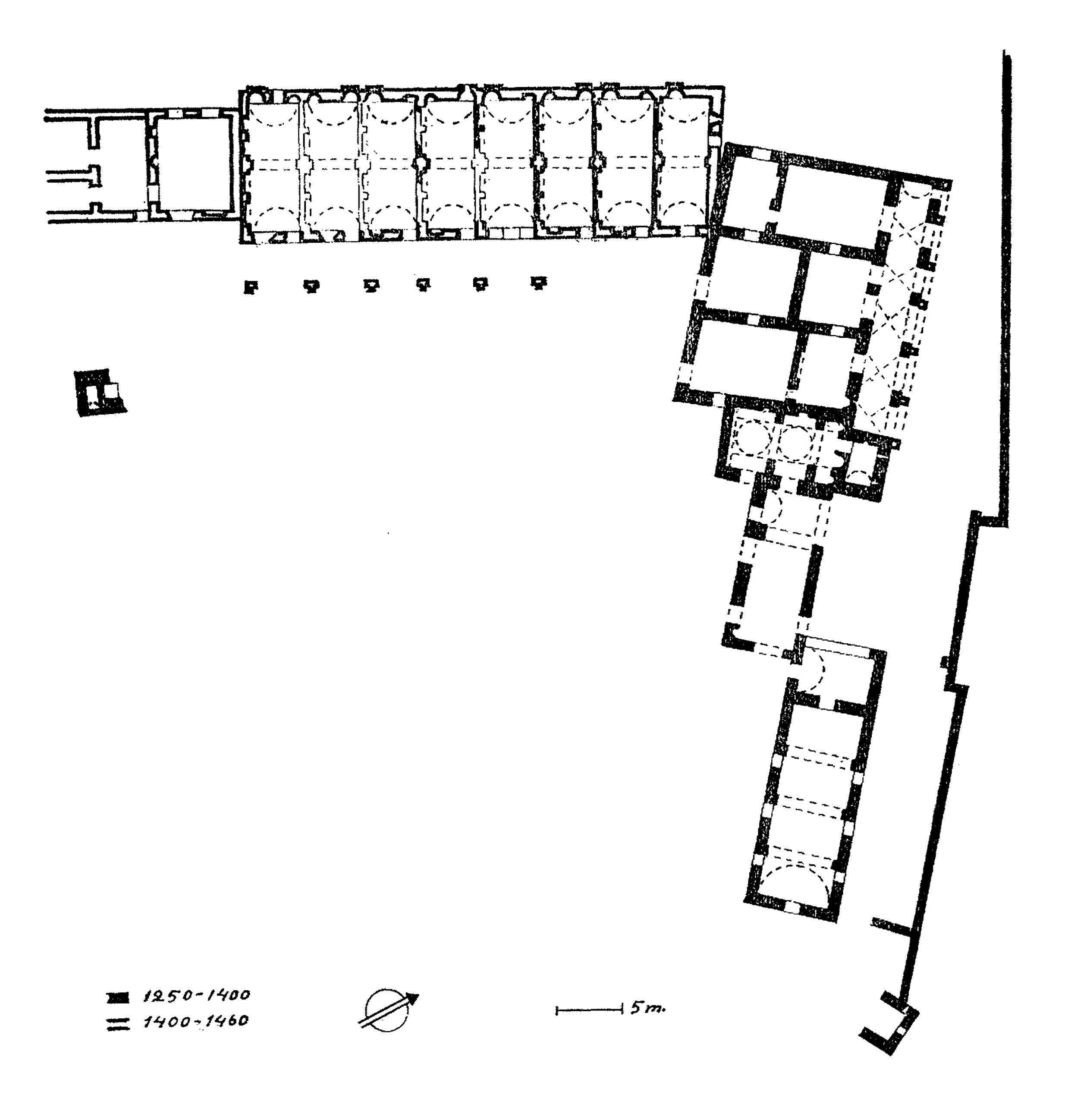
Obeležja carigradskog građenja

Međutim, Gabrijel Mije je verovatno imao pravo kada je, kao obeležje carigradskih graditelja i njihovih učenika, smatrao prisustvo dopunskog traveja ispred apsida i često pribegavanje krstastim svodovima pri pokrivanju bočnih prostora oko kupole. On je prepoznavao dela carigradskog porekla po razgovetnosti spoljnjeg izgleda građevine, na kojoj ispušteni venci, pilastri i slepi lukovi dozvoljavaju da se razazna unutrašnji sklop građevine. Ali, ako su ova zapažanja korisna kao pokazatelji, ona nisu savršena, jer njima suprotna mišljenja nisu neminovno pogrešna. Postoje crkve na istom lokalitetu i iz istog razdoblja, lišene svih obeležja carigradskog graditeljstva, a nalaze se među građevinama koje su mu verne (up. crkva Preobraženja u Atini, Sveti Jovan Teolog u Mesemvriji, itd.). Izgrađene od sitnog kamena, sa fasadama koje slabo pokazuju unutrašnji raspored prostora, lišene svakog određenijeg plastičnog ukrasa, ove crkve nikako ne pripadaju sredini koja je upotrebljavala carigradski način građenja. Ne treba, pak, u njima prepoznavati vrstu suprotnu carigrad-

skoj, a naročito ih ne treba smatrati za »istočnjačke« — što može da se shvati »kao da su nastale i upražnjavane u provincijama na istoku od Carigrada« (tamo, međutim, nisu sačuvane zgrade ove vrste) — ili kao estetsku kategoriju suprotnu carigradskoj, koja bi trebalo da predstavlja »helenistički« ukus (pošto se klasična tradicija pokazivala u jasnoći postupka i u ravnoteži između strukture i spoljnjeg izgleda: vidi *supra*). Ma koliko zanimljiva bila razmišljanja ove vrste, ona se zasnivaju samo malim delom na analizi spomenika, zbog čega ne bismo želeli da iz njih izvlačimo neposredne dokaze. Dakle, ako se držimo ovog razumnog načela, morali bismo da ne primenimo, u izučavanju vizantijskih crkava iz srednjeg veka, podelu na dve suprotne grupe. Jer, dve pretpostavljene grupe su čisto teorijske, a stvarnost je mnogo složenija. Više volimo, dakle, da posmatramo spomenike, jedan po jedan, ili u malim nizovima dela, delimično slična ili bliska, jer ovakva analiza bolje pokazuje osobenosti svake građevine. Osim ovih neposrednih dodira sa delima, koja postoje i nastavljaju da deluju na nas kao umetnička dela, biće dovoljno da navedemo mali broj zapažanja o najopštijim konstantama ove arhitekture u celini. Na one, koje smo već naveli ranije, trebalo bi dodati poslednju, koja nas zanima zato što odaje jedan dobrovoljni pokušaj i, sledstveno tome, jednu nameru.

KONSTANTE OVE ARHITEKTURE U CELINI

Vizantijske kubične crkve sa kupolom pokazuju u svojoj unutrašnjosti izvestan broj manje-više utvrđenih varijanata: kupola na pandantifima i četiri podupirača, kupola na trompama i osam podupirača, prisustvo ili odsustvo galerija, raznolikost sporednih svodova i visina na koju su oni postavljeni. Izvesni od ovih načina — kao što su dva tipa kupola — predstavljaju različite tradicije i svaka od njih ima za sobom posebne uzore (na primer, kupola sa trompama na osam podupirača, sigurno potiče od osmostranih dvorana upisanih u kubičnu građevinu). Jedna srednjovekovna crkva u Peristeri kod Soluna čuva u svojoj unutrašnjosti sva bitna odličja višestrane rotonde. Ali, one se spolja predstavljaju kao kubične građevine nadvišene središnom kupolom (ili jednom skupinom kupola, gde srednja, svojom visinom, nadmaša ostale) što je stalna crta grčkih crkvenih građevina iz srednjega veka, bez obzira na unutrašnji sklop. Postojanost ovakvog spoljašnjeg izgleda znači, verovatno, da je u očima savremenika ovo graditeljsko načelo imalo posebnu vrednost. Ne mogavši da joj odredimo prirodu morali bismo da se setimo da se hrišćanska kultna građevina, u obliku kubusa sa središnom kupolom, pojavila već u



7 — Mistra. Despotska palata

V veku (mala crkva Hrista Latoma u Solunu) i da je pred kraj V veka, ovo isto načelo primenjeno na Svetoj Sofiji, katedrali grada Edese. Ona je nestala odavno već, ali jedan sačuvani stihovani opis, na sirijskom jeziku, daje nam podatke o njenim bitnim osobinama. Ona je bila kubičnog oblika sa kupolom. No, ovaj isti opis tvrdi da je ovaj oblik crkve podražavao, u svedenoj veličini, obliku vaseljene. U Carigradu, oko 900. godine, to jest u doba kada je ova vrsta crkava počela konačno da se nameće Vizantincima kao zamena za baziliku, utvrđen je istovremeno sistem slikane dekoracije, a izbor i raspored slika, na svodovima i unutrašnjim zidovima kubičnih crkava, prećutno pokazuje da je misao o crkvenoj građevini kao mikrokosmosu bila još prisutna u duhu Vizantinaca. Moguće je da postojanost bitnih obeležja vizantijske crkvene građevine u srednjem veku i pokazana volja graditelja da joj daju nepromenljivu spoljašnjost kubusa nadvišenog kupolom, odgovaraju ovoj simbolici crkvene građevine.
Istoričari vizantijske arhitekture znaju da razlikuju crkve iz raznih razdoblja, između IX i XIV veka, ali su obeležja, što im dozvoljavaju da približno datuju ove građevine, pojedinosti zidarskih radova ili ukrasa, kao i stilske nijanse (razmere su vitkije, tamburi kupola viši, unutrašnji prostor je slobodniji, ukrasi od opeka na fasadama se povećavaju u srazmeri s odmicanjem vremena u okviru krajnjih datuma koje smo naveli). Ali, svi ovi znaci dosta su netačni, oni mogu da prevare kada se upoređuju spomenici prostorno udaljeni jedni od drugih. Kao svuda i uvek bilo je dela majstora koji uvode novine i veštih stručnjaka koji su znali da olakšaju podupirače i zidove, kao i drugih, koji su se, zbog nesposobnosti i opreznosti, držali zdepastih i glomaznih zdanja tako da hronologija tu nema nikakvog udela. Uostalom, na granicama razdoblja koje razmatramo, nalazimo, na početku i u provinciji, na primer, na ostrvu Skirosu i u Skripu u Beotiji (873—74), građevine posebno teške i zdepaste, sa vrlo niskim tamburima i jako debelim zidovima; dok u XIV—XV veku, u prestonici Moreje, Mistri, crkve Bogorodice Perivlepte i Bogorodice Pantanase pripadaju ljupkoj i gospodstvenoj umetnosti.
Na nas čini utisak, ne neosetne promene, uistinu malo vidljive, već naprotiv, postojanost graditeljske tradicije u Vizantiji. Dok, u istom razdoblju, u bilo kojoj zemlji na Zapadu, vidimo kako se smenjuju složene crkve Karolinga, snažna svetilišta romanskog stila, gotske katedrale i opatije — a svaka od ovih etapa istorije arhitekture donosi sobom čitavu riznicu različitih oblika — Vizantinci nisu izme-

nili ni u čem bitnom kultnu građevinu, koja je, već od IX veka, imala, zauvek, ustanovljene svoje glavne crte.

SPOMENICI

Nabrajanje sačuvanih spomenika, čak i ako bismo se držali onih najčuvenijih, ne izgleda nam korisno u knjizi kao što je naša. Ali, evo, nekoliko primera crkava koje, iz ovog ili onog razloga, zaslužuju da ih upoznamo. Navešćemo ih, uglavnom, hronološkim redom sa manjim odstupanjima izazvanim topografskim razlozima, koji su često, sa različitih tačaka gledišta, bili od veće važnosti za prirodu umetničkog dela od tačnog datuma u kome je ono stvoreno.

CARIGRAD

Fener Isa

PLAN 1, STR. 86.

Tako, u Carigradu, osim crkava Vasilija I, čije samo opise poznajemo, navedimo crkvu manastira Konstantina Lipsa (911). Danas u rđavom stanju (nazvana turskim imenom Fener Isa Mesdžid), njena arhitektura je nekada bila izuzetno lepa: uprkos ranom datumu svoga nastanka, ima vrlo vitke proporcije i iznenađuje lakoćom unutrašnjih podupirača i velikim brojem otvora. Ova građevina nam predstavlja vizantijsku arhitekturu sa svim njenim bogatstvom, u vreme oko 900. godine, koja je od tog vremena primenjivala potpuno zasvođavanje što joj, opet, nije nimalo smetalo da zidove probija mnogobrojnim otvorima. Vizantijski način koncentracije pritiska na vrlo mali broj određenih mesta (gde je on bio prihvaćen) dozvoljavao je olakšavanje ostalih delova građevine i uvođenje velikog broja otvora. U ovoj crkvi i u najvećem broju ostalih, u Carigradu i Solunu, kroz ovakve otvore na bočnim zidovima izlazilo se na spoljnje galerije. U Carigradu, one su porušene u tursko vreme, ali zato u Solunu ima još lepih primera u Svetoj Katerini i u Svetim Apostolima.

Mirelajon

U Carigradu, opet, sredinom X veka, podignuta je crkva Spasitelja, sa podzemnim spratom u kome je bio sahranjen Roman I Lakapen (920—944). Ova vrlo lepa građevina, danas u rđavom stanju, predstavlja nam se skladom razmera. U ovoj crkvi, koja se još zove Mirelajon, može da se vidi lep sistem svodova koji obuhvataju središnu kupolu; da bi je bolje nosili, u podnožju tambura — simetrično je podupiru četiri bačvasta svoda, od kojih se svaki spaja sa jednim spoljnjim zidom crkve. Ova četiri svoda zajedno ocrtavaju krst, skoro jednakih krakova, zbog čega se crkve ovoga tipa zovu crkve sa upisanim krstom u kvadrat ili pravougaonik.

Crkve Pantokratora

Ostale crkve u Carigradu priključuju se istom tipu, sa neizbežnim varijantama u pojedinostima. Posebno napominjemo dve crkve starog manastira Pantokratora (tursko ime: Zeirek džamija) izgrađene jedna pored druge i spojene vestibilom. To je dvostruko svetilište, između

čijih dveju crkava se nalazi kapela koja je služila kao mauzolej careva iz porodice Komnina. U Carigradu, to je jedini pravi predstavnik arhitekture vremena Komnina. Dva veka odvajaju crkve Pantokratora od hrama Konstantina Lipsa. Ali, razlika između njega i crkava koje su osnovali Komnini, leži samo u pojedinostima. Druga dva veka odvajaju crkve Pantokratora od svetilišta koje su podigli ili obnovili carevi iz porodice Paleologa ili njihovi savremenici, kao što je crkva Bogorodice Pamakaristos (Fetije džamija) ili Hrista Hore (Kahrije džamija), ili još južna crkva manastira Konstantina Lipsa (Fener Isa). Ali je, opet, razvoj crkvene građevine jedva vidljiv. To su, u stvari, ista rešenja, mada brod Hore i brod crkve Lipsovog manastira ne ponavljaju uobičajeni arhitektonski tip. Zaista, ovde od kupole ne polaze četiri kraka krsta da bi se spojili sa spoljnim zidovima; ovde, jedan laktasti hodnik nosi kupolu sa tri strane (južna crkva Lipsovog manastira) ili je čak potkupolni prostor oslobođen svih pobočnih konstrukcija (Hora). Međutim, nisu u pitanju novine, nego ponavljanje graditeljskih načela, poznatih još iz preikonoklastičkog razdoblja. Kao i u slučaju, koji smo već razmatrali, vizantijski arhitekti iz srednjeg veka, preuzeli su planove i način građenja starih spomenika. Ali, spolja, na način skoro obavezan, sve ove građevine, tu računajući upravo crkve Horu i Fener Isu (južna crkva), vraćene su na kubus sa kupolom na vrhu.

Crkve Bogorodice Pamakaristos i Hrista Hore

Ono što je, zauzvrat, posebno tipično za ostvarenja iz XIII i XIV veka u Carigradu, to je mesto koje zauzimaju konstrukcije, dodate na starija svetilišta, kojom prilikom su ona često obnovljena. To je, upravo slučaj sa dva svetilišta koja smo spomenuli: u Fener Isi, na građevinu iz X veka, dozidani su jedna druga crkva i prostran dvostruki vestibil, dok je u Hori dopunjena jedna starija, obnovljena crkva sa dva narteksa i bočnim prostorijama, među kojima je i lepa južna kapela. Verovatno da teško političko stanje u Carigradu, tokom čitavog ovog razdoblja, nije dozvoljavalo osnivanje potpuno novih svetilišta. Dok su danas, u Carigradu, vizantijske srednjovekovne crkve uglavnom u žalosnom stanju, crkve Soluna, brižljivo održavane, katkad i restaurisane, pružaju izvrsnu sliku arhitekture gradskih crkava u srednjem veku.

Crkve Soluna

U Solunu skoro sve sačuvane crkve potiču iz XIV veka, iz razdoblja blagostanja ovog velikog grada. Suprotno spomenicima arhitekture iz toga vremena u Carigradu, spomenici Mistre i Soluna su nove zadužbine. To su spomenici koji, svim svojim delovima, pripadaju

arhitekturi Paleologa. Niz ovih srednjovekovnih svetilišta počinje crkvom zvanom Bogorodica Kazandžijska (»ton Halkeon«), koja je iz 1028. godine. Ali, još zanimljiviji su oblici Svete Katerine (oko 1300), Svetih Apostola (1312—1315), Svetog Pantelejmona (XIV vek), gde je telo kubične građevine opkoljeno (ili je nekada bilo) sa tri strane hodnikom ili galerijom. To je upravo ono što se nazire u Carigradu na više crkava iz istog razdoblja. Ali ono što se u Carigradu samo naslućuje (zbog slabe sačuvanosti crkava), potpuno se očuvalo bar u dvema crkvama u Solunu. Od jednog spomenika do drugog, menja se način predstavljanja ovih galerija i njihovo vezivanje za središnje jezgro. No, računalo se, očigledno, na mogućnost upotrebe ovih kružnih galerija. Verzija, koju nalazimo u Svetoj Katerini i u Svetim Apostolima, teži da spolja predstavi ove galerije kao sastavni deo središne građevine. Iznad ovih galerija postavljene su četiri sporedne kupole, a krovni pokrivači, u celini, izgledaju kao stepenasta piramida. Galerije Svetog Pantelejmona su mnogo lakše i otvorene su kolonadama. U Taksijarsima — maloj bazilikalnoj crkvi sa spratom — one su bile pokrivene drvenim tremom, osim na njihovom istočnom kraju, gde su se ove galerije sučeljavale sa malim kapelama.

PLAN 5, STR. 89.

Crkva svetog Ilije

Crkva svetog Ilije, u Solunu, zaslužuje da se posebno pomene. Manastirska je crkva i ima plan trikonhosa a prethodi joj prostrani vestibil *(litej)*, na koji se često nailazi na Svetoj Gori. Solunski arheolozi bi hteli da datiraju ovu divnu građevinu u sredinu XIV veka. Ako je to datiranje tačno, onda bi ozbiljna veličina ove teške građevine i oblik tambura, ukrašenog plitkim nišama i horizontalnim vencem, morali da budu objašnjeni uticajem starijih građevina.

T. NA STR. 72.

Crkve Atine

Dok se srednjovekovni grad Solun istovremeno služio starim i od starine poštovanim svetilištima (katedrala svete Sofije, Sveti Dimitrije, Bogorodica Ahiropiitos) i čitavim rojem malih srednjovekovnih crkava, u Atini je stanje bilo nešto malo drugačije. Partenon je, nekolikim unutrašnjim gradnjama, preuređen u crkvu — Bogorodičino svetilište. Sa kapelom, smeštenom u Erehtejonu, hrišćanski Partenon se uzvišavao nad mnoštvom malih crkava iz vremena od XI do XIV veka, što su se nalazile — i nalaze se još — u donjem gradu.

U Atini, najstarije i najlepše crkve su iz XI veka: crkva svetih Apostola, crkva Spasitelja Likodimu, crkva svetih Teodora, crkva Kapnikareja. Iako im je unutrašnja arhitektura različita, pogotovu način građenja središnje kupole i podupirača koji je nose (pandantifi

PLAN 4, STR. 88.

i četiri podupirača, ili trompe i osam podupirača), sve ove crkve imaju spolja oblik kubusa pokrivenog sklopom krovova, od kojih najznačajniji oblikuju krakove krsta na kome leži tambur kupole. Fasade su lišene svakog plastičnog ukrasa, ali, zupčasti redovi ukoso postavljenih opeka opkoljavaju ih na različitim visinama. Oko prozora, na zidovima i tamburima, lukovi od opeke oživljavaju zidove, izgrađene od brižljivo tesanog kamena. Najzad, tu i tamo, pomoću opeke i ćeramide, utisnutih u malter, načinjeni su ornamenti što oponašaju kufska slova, odjek čest, ali mahom usamljen, muslimanske savremene arhitekture.

Crkve Atine nemaju bočne galerije, izuzev Kapnikareje, koja je poznije (u XIV veku?) dopunjena jednom kapelom i vestibilom sa arkadama, što su se naslonili na pravu crkvu; naročiti izuzetak je PLAN 3, STR. 88. crkva u Dafni kojoj prethodi vestibil sa spratom; on je otvoren jednom otmenom arkadom klasične lepote, koju podvlače kanelirani stubovi, uzeti sa nekog spomenika na Akropolju. Samo ćemo spomenuti F. A. 4 ljupku malu crkvu, zvanu »Mala Mitropolija« koja bi bila iz XII veka (a ne iz X, kao što se nekada prihvatalo). Ono što ovaj mali spomenik čini zanimljivim nije njegova obična arhitektura, nego reljefi svakojakog porekla, koji prekrivaju njegove fasade. Kao i u Atini, najlepše manastirske crkve ove pokrajine, na čelu sa svetilištima u Dafni i Hozios (Blaženom) Luki, potiču iz XI veka. Oba se uzdižu u blizini antičkih paganskih svetilišta, Eleuzine i Delfa, bez ikakve F. A. 6 genetičke veze sa njima. Crkva u Dafni, manja i vitka, okupana F. A. 5 I 10 svetlošću, i crkva Hosios Luke, prostranija i teža, pretrpana tribinama, zamršenog unutrašnjeg prostora iz određenih razloga (da bi se, na primer, uokvirio grob svetog osnivača) — imaju, međutim, jednu bitnu zajedničku crtu. To je široka kupola, postavljena na ne vitak tambur što počiva na uglastim trompama i osam stubaca. Ova vrsta kupole, koja je dozvoljavala da se na sredini građevine sačuva veći potkupolni prostor (prečnik kupole na pandantifima je obično manji), imala je u Grčkoj određeni uspeh, u XI veku. Pored ovih dveju crkava, koje smo naveli, pomenimo crkvu sa mozaicima na ostrvu Hiosu, isto tako Svetu Sofiju u Monemvaziji, Hristijanu u Trefili, Svete Teodore u Mistri i, najzad, crkvu Hrista Likodimu u samoj Atini, prethodno istaknutu. Nijedno od poznatih svetilišta u Carigradu i Solunu ne pokazuje istu vrstu strukture, ali je tome verovatno uzrok razaranje, jer je u Preslavu, prestonici Bugarske, koja je negovala umetnost nadahnutu carigradskom, mesna crkva, zvana Patleina,

imala kupolu na trompama i plan koji nalazimo na crkvama tipa Dafni.

U Atici i u svim središnim pokrajinama Grčke, kao i u priobalnim oblastima Peloponeza, religiozna vizantijska arhitektura slabo je predstavljena spomenicima sa kraja srednjega veka. Kako je cela ova oblast bila tada u rukama Franaka i Katalonaca, pa čak i Venecijanaca, najlepše među starijim crkvama (kao Dafni, na primer) upotrebljavane su za službe rimskog kulta. Grci tu nisu više osnivali nove crkve i zadovoljavali su se uređivanjem već postojećih, kao u atinskoj Kapnikareji, gde je verovatno u XIV veku, dodat jedan veliki vestibil originalnog izgleda.

Nasuprot, gradovi koje je rasparčavanje Carstva, od XIII do XIV veka, uzdiglo u red malih političkih grčkih prestonica — Mistra kod Sparte i Arta u Epiru — imaju samo crkve iz vremena Paleologa. Njihov broj je čak iznenađujući. Ali, pošto su one sve po tradiciji crkvenih građevina vrlo male (u ovom razdoblju, svedena veličina crkava teži još većem smanjenju), smatramo da je svako od ovih svetilišta korišćeno za liturgijske svrhe. Građenje svetilišta još uvek je donosilo ugled, pa su mali kneževi Moreje i Epira osećali obavezu da u ovom pogledu slede primer nekadašnjih moćnih careva.

Crkve Mistre

U Mistri, crkva svete Sofije (sredina XIV veka) i razne kapele vezivale su se za palatu despota, dok je od drugih crkava jedna, zvana Mitropolija svetog Dimitrija, služila kao katedrala, a najveći broj ostalih, smeštenih na periferiji grada, pripadao je manastirima: Sveti Teodori (1290—1295) i svetilišta Bogorodice — Odigitrija (takođe zvana Brontohion ili Afentiko) (1311—12), Perivlepta (XIV vek) i Pantanasa (1428). Crkva Mitropolije, osnovana malo pre 1300. godine, kao trobrodna bazilika sa pripratom preobražena je, u XV veku, u crkvu u obliku upisanog krsta sa pet kupola. Taj obrazac preuzet je od crkava Mistre, podignutih u XIV veku. Dve od ovih crkava naročito su mogle da posluže kao uzori — Odigitrija i Pantanasa — gde se već nalazi bazilikalni plan (široka i kratka bazilika: tri spojena broda sačinjavaju kvadrat; ima samo tri stuba u nizu jedan za drugim), a krovovi su nadvišeni jednim središnim kubetom oko kojeg su okupljene manje i niže kupole. Odigitrija ima tribine koje se pružaju sve do apsidica. U ovim dvema crkvama, sporedne kupole su slepe kalote bez tambura, dok su ostali prostori — jedni bočno vezani za crkvu, drugi dodati pored njenih fasada — takođe zasvedeni slepim kalotama. Prva od ovih crkava ima pripratu bočno produženu na

F. A. 9

obe strane. Ali, kao i kasnije u Mitropoliji, od svih sporednih svodova, četiri se pomaljaju u obliku malih tambura — slepih ili snabdevenih prozorima — tako da svaka od ovih crkava, gledana spolja, izgleda kao kubična građevina sa sistemom krovova završenim u vidu krsta i nadvišenim skupom od pet kupola. Lepe crkve Mistre treba navesti kao najkarakterističnije primere ovog tipično vizantijskog načina poklanjanja pažnje unutrašnjoj strukturi i spoljnjem izgledu, određenom pokrivačem. Treba reći, Vizantinci su, kao uvek, posebnu vrednost davali spoljnjem izgledu crkvene građevine, a razdoblje Paleologa je, u tom pogledu, ostalo verno običajima pređašnjih vekova.

Ova vernost običajima arhitekture iz prošlosti nije manje vidljiva PLAN 6, STR. 89. u planovima i sklopu drugih crkava Mistre: Svetih Teodora sa velikom kupolom na trompama i osam podupirača, Svete Sofije, Perivlepte i Evangelisatrije, crkava najklasičnijih planova — s kupolom na pandantifima i četiri podupirača čiji oblici nose lokalnu posebnost. Zaista, na mesto četiri stupca ili četiri stuba, arhitekti su pribegli rešenju po kome kupolu, uostalom skromnu, nose dva stupca (u stvari, krakovi pregradnih zidova između tri dela oltara) i dva stuba. Prednost ovog načina se sastoji u dobijanju većeg prostora namenjenog vernicima. Pojava istog načina u trima različitim crkvama, kao i ponavljanje pet kupola na bazikalnoj građevini u trima drugim crkvama, zajedno svedoče o delatnosti istih radionica. Kako je revnost osnivača crkava i palata, u Mistri, trajala više od jednog veka, lokalne radionice nisu imale potrebe da traže posao na drugom mestu, i zato ruševine ovoga grada pružaju srećno polje za izučavanje pozne vizantijske arhitekture: bolje nego drugde ovde može da se razmatra repertoar oblika koje je jedna radionica primenjivala, njeno bogatstvo i ograničenosti, njena vezanost za prošlost i ono što je prošlost nudila kao izvorno.

Radionica u Mistri, iz XIV veka, ne opovrgava obeležja arhitekture iz vremena Paleologa, koje smo tumačili ranije, povodom spomenika Carigrada i Soluna. Kao i u Solunu, što smo već rekli, crkve iz XIV veka u Mistri su dela potpuno nova (i nema doziđivanja na starije građevine kao u Carigradu). Ali, u najvećem broju slučajeva, a naročito kada su u pitanju manastirske crkve, u Mistri se vidi ono što smo zapazili u Carigradu XI veka: glavno telo crkve je upotpunjeno novim krilima, različitim vestibilima, kapelama ili mauzolejima, a trpezarije i druge prostorije su prislonjene uz zidove crkve, dok su

koji put (kao u Perivlepti) i uz apside. Nekada je to povod da raznorodni delovi građevine, ali isto tako i slikovite arhitektonske skupine, stvaraju lep estetski utisak. Prema nekim kritičarima traženje živopisnog svojstveno je za graditelje iz vremena Paleologa. Ovo zapažanje je netačno ako se uopštava i ako se u njemu prepoznaje isključivo obeležje vremena Paleologa. Ali, u Mistri, svaki manastir iz predgrađa pruža za to svakako privlačan primer.

Traženje živopisnog

U izvesnim slučajevima živopisna skupina različitih građevina nadvišena je jednim zvonikom. Starija vizantijska arhitektura izgleda nije poznavala zvonik u obliku kule sa otvorima jednim iznad drugih. Posredi je verovatno pozajmica iz zapadnjačke umetnosti u vreme franačke vlasti. Primerima iz Svete Sofije, Odigitrije i Pantanase, u Mistri (isti zapadnjački izvor je verovatan i za zvonike u obliku zida probijenog arkadama, kao u Mitropoliji u Mistri), dodajmo jedan primer iz XIII veka iz Stanimake i drugi, iz XIV veka, iz Mesemvrije *(infra)*. Slikovitost je pomognuta utiskom, koji su davale dvobojne fasade (crvena opeka, kamen i svetli lep, ornamentalni motivi od opeka različitih oblika), što je zajednička osobina najvećem broju vizantijskih građevina u srednjem veku, ali što, na fasadama iz vremena Paleologa, doživljava značajan razvitak. Među retkim novinama, istaknimo arhitektonske ukrase u obliku venaca od opeke sa cvetolikim završetkom na apsidama Pantanase, koji izgleda oponašaju ukras apsida katedrale iz Monreala (XII vek) blizu Palerma. Van ovih nekolikih osobenosti, arhitektura Mistre — koja potpuno pripada umetnosti Paleologa — proizilazi iz carigradske monumentalne umetnosti.

Crkvene građevine Arte

Na severozapadu Grčke, pod imenom Epirskog despotata stvara se, u XIII veku, jedna grčka država kojom upravljaju Duke. Njihova prestonica je Arta, koju ovi vladari nastanjuju crkvama, od kojih mnoge još postoje, na čelu sa katedralom, posvećenom Bogorodici Parigoritisi (oko 1290). Kao i ova katedrala, takve su skoro i sve crkve iz XIII veka: Sveti Dimitrije (zdanje iz X veka, obnovljeno u XIII), Bogorodica Kato-Panagija, Bogorodica Vlaherna (izvan grada), F. A. 2
Sveti Vasilije, Sveta Teodora. Prelazeći iz Mistre u Artu, odmah se oseti razlika; ovde je sve više provincijsko i skoro uvek poseljačeno. Umetnost koja se tu neguje manje je čista iz dva razloga: zbog neveštijih izvođača i zbog prodora stranih elemenata u vizantijsku arhitekturu. F. A. 7
Ova umetnost je konzervativnija, pa čak starinska. Parigoritisa, u XIII veku, oponaša jednu glomaznu kubičnu građevinu, one

vrste kao što je Hozios Luka u Fokidi, stariji bar dva veka. Kao u ovoj starijoj crkvi, kupola u Parigoritisi počiva na ugaonim trompama. Ali, ovaj arhitektonski oblik nije bio dobro shvaćen u Arti, gde se — verovatno, pod uticajem gotike — pored niša trompi, pojavljuju četiri reda tankih stubića jedan iznad drugog. Pošto su krovovi dovedeni u jedinstvenu vodoravnu ravan, izgubila se prednost, dobijena talasanjem krovova, što je bila draž tolikih vizantijskih crkava. Druge crkve imaju oblik bazilike, sa kratkim i širokim brodom s tankim i slabim podupiračima (samo stubovi ili naizmenično stubovi i stupci). Neke, kao Kato-Panagija imaju uzani transept ispred oltara, druge, kao Sveti Dimitrije, rekonstruisane su u XIII veku, da bi im se zamenili drveni krovovi sistemom svodova sa središnjom kupolom, što je, u suštini, ponavljalo pokrivače crkava sa upisanim krstom i kupolom u sredini. Mnoge od ovih crkava, a naročito Sveti Vasilije, imale su bogati ornamentalni ukras od opeke na svim fasadama, a pogotovu na spoljnjem zidu apside, vrlo sličan ukrasu normanskih crkava na Siciliji iz XII veka.

Crkve severozapadne Grčke

Arhitektura Arte pokazuje mnogo jedinstvenosti, a ista umetnost obeležava, takođe, crkve iz XIII i XIV veka iz Kostura (istočna Makedonija), Portu Panagiju u Tesaliji, crkve iz Trikale, a na jedan opšti način, crkve zapadne polovine severne Grčke sve do makedonskih jezera. Osobenost, zajednička crkvama ove oblasti (koja se pruža, takođe, prema severu, u oblasti Makedonije u današnjoj Jugoslaviji: vidi, na primer, Štip, Prilep, Manastir) je njihov arhaizam: u punom razdoblju Paleologa, ovde se još uvek držalo bazilikalnih građevina, u kojima, kao što znamo podupirači između glavnog i bočnih brodova mogu da budu jednog jedinog tipa ili dvaju tipova, koji se smenjuju, da bazilika može da ima jedan transept ili da ga nema, da može da bude pokrivena drvenim krovom ili svodovima. U XIII veku, ovde se drveni krov zamenjuje svodovima sa središnjom kupolom, što je bio postupak koji je, u Carigradu, bio primenjen na bazilike još u justinijanskom razdoblju. Ranije smo rekli da je, u mnogim gradovima severne Grčke, u punom srednjem veku, katedrala zadržala arhitekturu bazilike, da je ta katedrala nastala u starohrišćanskom razdoblju ili je bila obnovljena u ranom srednjem
F. A. 1 veku prema antičkom tipu (Ser, Trikala, Mesemvrija). U severozapadnoj Grčkoj, ova vezanost za arhaične oblike, vidi se na svim crkvama što može da se pripiše udaljenosti od Carigrada i Soluna, ali takođe i snazi oblasne starohrišćanske tradicije. U ovoj oblasti, koja je, od

vremena Epirskog despotstva, lakše održavala veze sa Italijom i sa albanskim i srpskim severom, nego sa Vizantijom, u umetnost, u kojoj su još živeli starohrišćanski ostaci, lako su se uklapali motivi latinskog nadahnuća. Nasuprot, u grčkoj Makedoniji (čak i kada je bivala u rukama Bugara i Srba) sve do grada Mesemvrije na Crnom moru, religiozna arhitektura je sledila Solun i Carigrad, bar počev od XI veka. Jer, ako su crkve sačuvane u Bugarskoj — koje potiču iz vremena pokrštavanja Bugara (843) i iz razdoblja neposredno posle toga — bazilike i rotonde, to jest građevine koje obnavljaju starohrišćansku tradiciju (Preslav, Pliska, »martirijum« iz Ohrida, Prespa), crkve posle Preslava (Petleina), Ohrida (Sveta Sofija, pre 1050), kao i čitava srednjovekovna crkvena arhitektura, na severu i severoistoku Balkana — bez obzira na političko ustrojstvo koje je tamo postojalo i poreklo onih koji su tu vlast sprovodili — bila je vođena savremenom umetnošću Carigrada i Soluna. Tako, izgleda da je danas dokazano da je katedrala svete Sofije ohridske izgrađena posle vizantijskog osvajanja (Bugarske), prema tipu kubične crkve sa kupolom i upisanim krstom. Sa izmenama sporednih obeležja, ovu vrstu građevine nalazimo, 1164. godine u Nerezima kod Skoplja, 1295. u Ohridu (crkva Bogorodice Perivleptos, nazvana kasnije sveti Kliment), isto kao i u zadužbinama srpskih vladara u Makedoniji, iz XIV veka. One se neposredno vezuju za arhitekturu crkava Paleologa — u Lesnovu, Gračanici i drugde. Ista umetnost stiže u grčke gradove na zapadnoj obali Crnog mora, kao što je Mesemvrija (danas Nesebr u Bugarskoj). Mali grad koji je, još doskora, čuvao svoj srednjovekovni izgled i sve svoje crkve, pruža izbor karakterističnih svetilišta: jednu veliku baziliku u ruševinama, koja se s razlogom stavlja u IX vek, jednu manju crkvu iz XII—XIII veka bazilikalnog oblika, i više od desetine poznijih crkava, od kojih, pet ili šest, potiču iz XIV veka (Pantokrator, Arhanđeli, dve crkve posvećene svetom Jovanu, Sveta Paraskeva, Sveti Teodor). To su, većinom, lepi spomenici umetnosti Paleologa iz roda kubičnih građevina sa upisanim krstom i središnjom kupolom. Pantokrator i Arhanđeli su bili snabdeveni zvonikom kao u Mistri. Svuda su fasade lepo ukrašene nišama, na kojima se smenjuju crvenilo opeke sa svetlom bojom tesanog kamena. Sitan reljef i kićeni nizovi u obliku diskosa i cvetova, od sjajne (lister) zelene keramike, upotpunjuju ovaj ukras. Tri crkve iz Mesemvrije — sveti Jovan Aliturgitos, Pantokrator i Arhanđeli — ne zaostaju nimalo za lepšom crkvenom arhitekturom XIV veka

Religiozna arhitektura u grčkoj Makedoniji

Mesemvrija

u Solunu i Mistri. Grad Mesemvrija je u XIV veku morao doživeti izuzetno blagostanje — posle jednog razdoblja ne tako cvetnog — da bi uspeo da doda dvema ranijim crkvama toliko umetnički vrednih svetilišta.

Keramoplastični ukras fasada u XIII i XIV veku

Keramoplastični ukras fasada, u XIII i XIV veku, nije bio predmet dovoljno opsežnih studija, da bismo mogli da razrešimo pitanje njegovog porekla. Naročito se postavlja pitanje mogućnog uticaja seldžučke arhitekture u Persiji, gde se, već u X veku viđaju vredni primeri ukrasa, dobijenog uz pomoć opeke prilagođenog oblika. Ali, arhitektura romanskog razdoblja na Zapadu takođe je znala za postupak sličnog ukrašavanja opekom, a primeri koji postoje na Siciliji, posebno su slični ukrasu na vizantijskim građevinama. Drugo pitanje koje povodom tog ukrasa treba postaviti: da li se taj ukras upotrebljavao prvo na crkvama ili na zgradama civilne arhitekture? Već je

CIVILNA ARHITEKTURA

ranije rečeno da ne raspolažemo velikim brojem sačuvanih spomenika vizantijske arhitekture van crkvenih građevina. Dodajmo da se suprotno mnogim drugim umetnostima, umetnost Vizantije u srednjem veku, uzdržala da predstavi, u slikarstvu ili vajarstvu, stvarne profane građevine, i da su ih vizantijski pisci opisivali samo retko i nedovoljno. Isti slučaj je i sa carskim palatama u Carigradu, gde su

Carske palate u Carigradu

pokolenja i pokolenja vladara gradila i preobražavala razne delove zgrada, koji su sačinjavali njihove stanove i njihove dvorane za prijem. Ono što može iz tekstova da se dozna o njima nije uopšte dovoljno da bi se one mogle rekonstruisati, čak ni približno, ali bi se iz toga mogla sagledati činjenica, koja nije bez vrednosti: dok se carska palata u Carigradu u staroj eposi sastojala uglavnom od dvorišta sa porticima i od bazilikalnih dvorana, nove palate, iz vremena ikonoklasta i Makedonaca, imale su sale za svečanosti centralnog plana, ukrašene nišama i zasvedene kupolama. Do nas nije došlo obaveštenje tehničke prirode o palatama izgrađenim u XII veku pod Komninima, čija je posebnost bila tesna povezanost sa crkvama, kao što su Vlaherne i Četrdeset mučenika, što ranije nije bio slučaj sa antičkom Velikom palatom.

Zna se da su ove palate imale sprat gde su se nalazile najvažnije prostorije. To potvrđuju minijature Skilicine Hronike u Narodnoj biblioteci u Madridu (XIII i XIV vek): mnoge scene, koje se odigravaju u Carskoj palati, imaju za okvir dvorane sa spratom koji nose arkade. Drugo obeležje ovih palata prema istim minijaturama: sprat je isturen nad prizemljem kao u novijim gospodskim kućama u gra-

dovima svih balkanskih zemalja. Ovaj običaj je bio opšti svuda oko Mediterana.

U Carigradu, nedaleko od Vlaherna sačuvana je jedna jedina vizantijska palata. Poznata pod turskim imenom Tekfur Seraja, pripisivana je raznim epohama. No, keramoplastični ukras njene fasade ne dopušta nikakvu sumnju: ova građevina je savremenik crkava iz vremena Paleologa. U pitanju je pravougaona zgrada sa dva uporedna niza otvora u čijoj unutrašnjosti postoje tragovi koji govore da je imala dva sprata. Fasada je gospodstvena i lepo proporcionisana.

Tekfur Seraj

F. A. 14

U Mistri su sačuvane jedna druga palata i izvestan broj vlasteoskih kuća u ruševinama, a rekonstrukcije, koje su pokušali g. Orlandos i drugi, izgledaju zadovoljavajuće. Palata morejskih despota objedinjavala je više zasebnih zgrada, od kojih je najznačajnija imala bar dva sprata sa sobama i dvoranama. Prozori nekih spratova su na fasadnom zidu, a drugih gledaju na hodnik ili terasu što je išla duž ovog zida. Spoljni izgled ove zgrade podseća mnogo na izgled sudske većnice u Pompozi blizu Venecije ili na onovremene venecijanske zgrade. Gotički okviri prozora najotmenijeg sprata na palati u Mistri podvlače tu sličnost. Doista, vrlo je verovatno da je vlasteoska arhitektura, iz vremena Paleologa, trpela uticaje italijanske i franačke profane umetnosti. Kao što će se videti, što se tiče slikarstva i delom primenjene umetnosti, iz vremena Paleologa, religiozna i profana umetnost, razlikovale su se u tom pogledu: dok je crkvena umetnost bila tesno vezana za pravoslavnu veru Grka i preko nje za tradiciju koja se smatrala nacionalnom, profana umetnost, koju su negovali vladari i vlastela, bila je u isto vreme ličnija i nestalnija, pa zbog toga lako podložna prolaznim običajima, ma kakvo bilo njihovo poreklo.

Palate i vlasteoske kuće u Mistri

F. A. 13

IV. SLIKARSTVO, VAJARSTVO I ORNAMENTALNE UMETNOSTI OD KRAJA IKONOKLAZMA DO KRSTAŠKOG PLJAČKANJA CARIGRADA 1204.

MOZAIK

U ovom razdoblju Vizantinci su u zidnim mozaicima stvorili najznačajnija dela. Ova umetnost, čije tehničko usavršavanje pada u prve vekove naše ere, doživela je novi polet počev od IV veka, a posebno u velikim hrišćanskim svetilištima iz ovog razdoblja. Mozaici u kupolama i svodovima Svete Sofije i drugih svetilišta, koja je podigao Justinijan sredinom VI veka, ostaju u istoj tradiciji. Međutim po mozaicima u San Apolinare Nuovo, u Raveni, i nekolikim drugim spomenicima iz tog vremena može se naslutiti razvoj što će, u srednjem veku, dovesti do običaja oblaganja crkvenih zidova mozaikom, čija vladajuća tema nije više samo dekorativna nego hrišćanska ikonografija. Teorijski uzev, umetnost ovih ikonografskih mozaika morala se ponovo pojaviti posle pobede nad ikonoklazmom, 843. godine. Ali, izgleda verovatnije — ako ne računamo prva dela — da je življe obnavljanje predstavljanja svetačkih likova u crkvama počelo tek jednu ili dve decenije posle tog datuma. Iz tog vremena sačuvana su nam dva dela: čuveni mozaik u timpanu iznad glavnog ulaza Svete Sofije u Carigradu i drugi, koji ukrašava kalotu kupole Svete Sofije u Solunu. Glavna tema prvog mozaika je Hristos na prestolu u slavi i pored njegovih nogu klečeći car, dok je na svakoj strani smešten po jedan medaljon — u jednom je poprsje Bogorodice a u drugom poprsje jednog anđela. Ima dosta verovatnoće da ova kompozicija predstavlja Hrista-Premudrost, patrona carigradske katedrale, a dve bočne figure podsećaju na Blagovesti, to jest na početak Inkarnacije, pa prema tome, čin spasenja okončan Božanskom Premudrošću. Car je Lav VI Mudri (886—912). Umetnost ovog mozaika je ozbiljna i malo teška: vizantijski izvođači samo su preuzeli figurativnu umetnost čija je tradicija bila zadugo prekinuta.

Isti utisak se stiče kada se posmatraju mozaici u Solunu, koji su istovremeni mozaicima u Svetoj Sofiji. Velika solunska kompozicija Vaznesenja izvanredna je po igri boja i zlata i po izrazima izvesnih lica: Bogorodice, anđela, nekih apostola. Ali, nespretnosti mozaičara su takođe očigledne. Dovoljno je videti način na koji su predstavljeni brzi pokreti figura, ili nesrazmeru između ovih figura i središnjeg motiva — Hrista u slavi. On je suviše mali, jer mozaičari nisu

Mozaici u Svetoj Sofiji u Carigradu

imali iskustva sa slikama rasprostrtim po krivoj površini. Ista okolnost je dovela do slabe stabilnosti — retke u vizantijskim mozaicima — figure Bogorodice na prestolu (sa detetom), na svodu apside Svete Sofije u Carigradu. Neslaganja među arheolozima su potpuna što se tiče vremena nastanka ovog čuvenog dela (IX, XI, XIV vek). Mi smo, lično, skloni najranijem datumu, pa Bogorodicu i dva anđela (od kojih još postoji samo jedan) pored nje, vezujemo za malu skupinu mozaika urađenih odmah posle pada ikonoklazma. Ali, ma iz kog vremena ovaj mozaik bio, njegova umetnost, a naročito neobična lepota glave Bogorodice i anđela, odaje delo velikog umetnika. Sveta Sofija, izgleda, nikada nije dobila mozaički ukras koji bi pokrivao sve raspoložive površine ove ogromne građevine. No, u X veku, tu je postavljeno više vrednih mozaika, nezavisnih jedni od drugih, i različitih datuma. Odskoro, u mogućnosti smo da se divimo jednom lepom portretu cara Aleksandra, koji je vladao manje od dve godine, a došao na presto posle smrti svoga brata Lava VI (912). Slika jednog carskog para postavljena više od veka kasnije, predstavlja Konstantina Monomaha i Zoje (dovršen oko 1042). Druga slika, koja predstavlja Jovana Komnina i Irinu (oko 1118—1122), sa sinom Aleksijem, pripada kasnijoj umetnosti, ali ulazi u istu vrstu votivnih carskih portreta. No, vraćajući se u X vek, otkrivamo u istoj katedrali svete Sofije dve skupine mozaika vrlo visoke vrednosti. To su, s jedne strane, u južnom vestibilu, Bogorodica s detetom, koja prima od cara Konstantina kao poklon model grada, što je on osnovao i koji nosi njegovo ime, a od cara Justinijana kao poklon model crkve svete Sofije, koju je ovaj vladar obnovio. Drugi niz mozaika postavljenih visoko na bočnim zidovima broda pokazuje velike figure urađene kao portreti (ili se htelo da to budu), proroka i patrijaraha Carigrada. To su divne slike, gde se klasični ukus i znanje te epohe ispoljava u načinu obrade figura, ogrnutih draperijom, i lica i u načinu na koji se predstavlja volumen i plastična struktura, a crte lica svakog patrijarha nesumnjivo odražavaju lični izgled pojedinca. Jedan od ovih portreta, evnuh Ignacije, pokazuje snažan realizam i odnosi se sigurno na sliku načinjenu prema živom uzoru. Ne bismo se prevarili da pretpostavimo da je ispoljena želja za portretom »koji liči«, što je takođe odjek klasičnog učenja. Odatle takođe potiče pokušaj da se da izgled portreta sa osobenim crtama slici svetog Jovana Zlatoustog koji je predstavljen među patrijarsima. Na slikama, načinjenim pre našeg mozaika, ove iste

ličnosti, koje su živele u IV i V veku, nemaju portretski izgled. Hronološki, mozaici najbliži onima iz Svete Sofije nalaze se, daleko od vizantijske prestonice, u kontinentalnoj Grčkoj. Posredi je mozaički ukras koji je u prvobitnom stanju pokrivao sve svodove i lukove jedne manastirske crkve. Ovo svetilište, koje se uzdiže u planinama Fokide, nedaleko od Delfa, posvećeno je lokalnom pustinožitelju, blaženom Luki, a smešteno je nad njegovim grobom. Malo posle hiljadite godine ovde su izveli mozaike majstori čije se poreklo ne zna. Njihova umetnost je daleko od umetnosti mozaika u Svetoj Sofiji. Oni su, naročito, daleko od onoga svega što, u Svetoj Sofiji, podseća na antičku umetnost, obuhvatajući tu i tananost boja prestoničkih dela. Ova umetnost je tvrda i više crtačka. Oblici su tu jednostavni, razmere zdepaste, izrazi tužni ili ozbiljni, pokreta nema ili su retki, mada su odlučni. Sva ova obeležja navode nas da pomišljamo na provincijsko delo, koje se graniči sa folklornim. Ovaj utisak je možda tačan. Ali, on takođe može da bude varljiv: sa rastojanja na kome se mi nalazimo uopšte je nemogućno odlučno rešavati takva pitanja. Jedno je izvesno, ovo delo sa početka XI veka izgleda nije primilo odjeke »renesanse« iz X veka. Što se tiče oblika, njih bismo mogli povezati sa mozaicima onoga roda kojem pripadaju mozaici iz kraja IX veka u Svetoj Sofiji u Solunu. Umetnost Hosios Luke ima izvesne sličnosti sa zidnim slikarstvom iz X veka u srednjoj Italiji, koje bi, sa svoje strane moglo da bude odsjaj malo starijih vizantijskih dela (crkva smeštena u hramu Fortuna Virile u Rimu; Čimitile). Program slikarstva Hosios Luke, pak, sledi uzor koji je, izgleda, bio stvoren oko 900. godine u Carigradu, a bio naročito namenjen ukrasu kubičnih crkava sa središnjom kupolom (v. *supra* o arhitekturi). Kupola Hosios Luke zaprema lik Hrista Pantokratora. Ispod se ređaju arhanđeli, Bogorodica, Jovan Krstitelj i proroci, danas iščezli, i, u velikim »trompama« koje nose kupolu, početni jevanđeoski događaji, koji su proslavljani važnim liturgijskim praznicima: Blagovestima, Rođenjem, Sretenjem, Krštenjem. U konhi apside, nalazi se velika predstava Bogorodice na prestolu sa detetom, a ispred, u kaloti čuveni Duhovi, gde se vidi Sveti duh kako silazi na apostole koji sede u krug, a ispod, u pandantifima, narod koji hita mestu na kojem su se odigrali Duhovi i Tajna večera. Osim ovih nekoliko scena, u brodu i oltaru sa đakonikonom i proskomidijom, nalaze se samo portreti svetaca svih vrsta, među kojima ima mnogo episkopa, apostola i mučenika. Najzanimljiviji od ovih likova su portreti lokalnih svetih

Mozaički ukras u Hosios Luki

T. NA STR. 109.

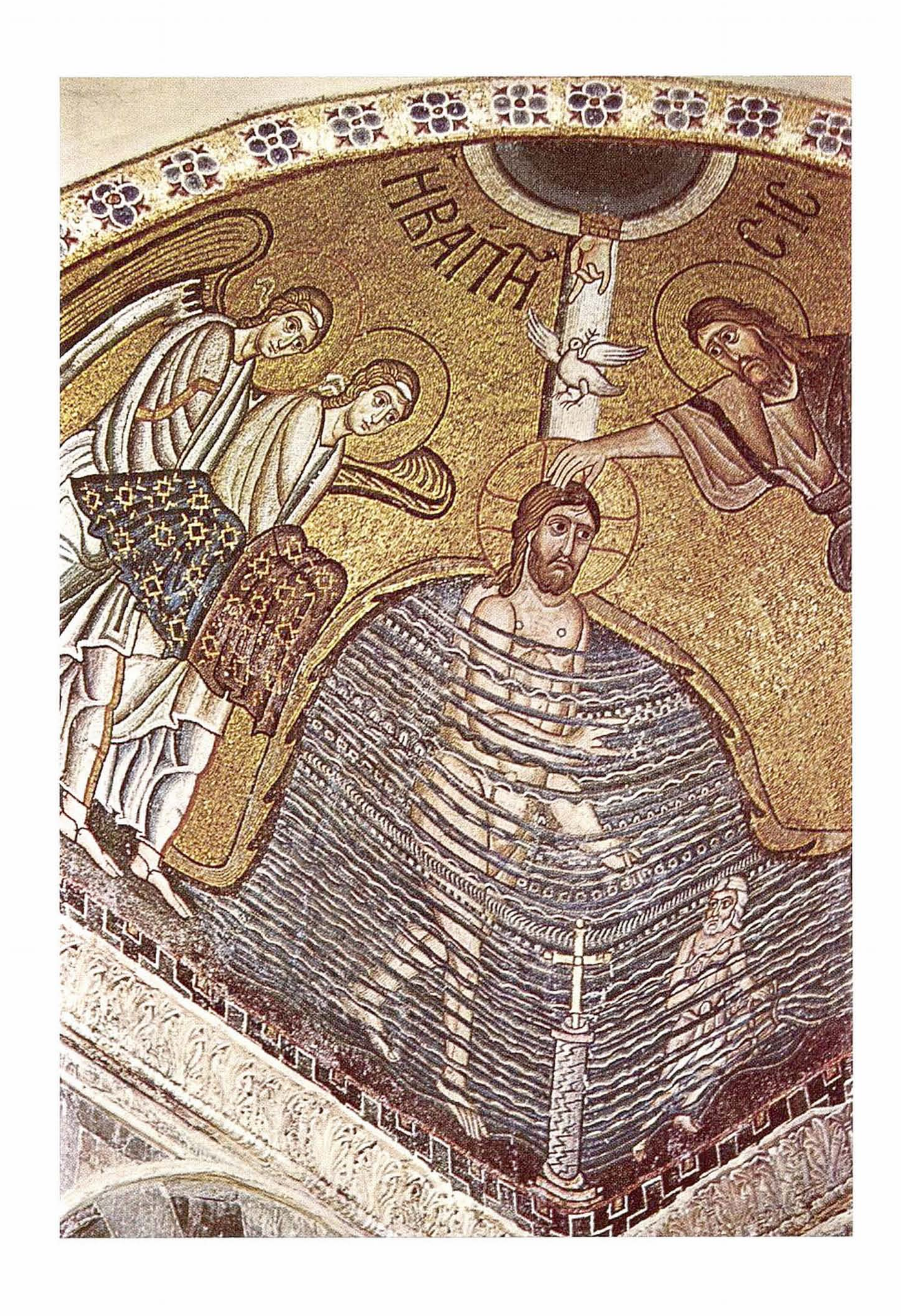
monaha, a naročito osnivača manastira, Hosios Luke, poreklom iz obližnjeg sela Stirisa. U priprati se nalazi poslednji ciklus mozaičkih slika, među kojima dve slike skoro početnički rađene, Pranje nogu i Neverstvo Tomino, i dve izvrsne kompozicije, na koje se nailazi pri ulasku u crkvu: Raspeće i Silazak u ad. Lepom ravnotežom masa i snagom izraza, ove dve scene su među najznačajnijim u ovoj crkvi. Opet u priprati, jedna slika Hrista ima istu snagu, ali je očajno tvrdo rađena.

Za druge dve mozaičke celine iz XI veka, u Grčkoj, ne može se reći da proizilaze iz umetnosti Hosios Luke, a i međusobno su nezavisne. U pitanju su, međutim, tri dela, bliska u mnogim pogledima, a naročito u pogledu ikonografskog programa i opštih načela rada na mozaicima i predstavljanja hrišćanske sadržine pomoću mozaika.

Slikarstvo crkve »Novog manastira« na Hiosu

U pogledu hronologije, slikarstvo crkve »Novog manastira« na ostrvu Hiosu, dolazi posle Hosios Luke. Predanje, koje ne protivreči dokazima koje pruža umetnost ovih mozaika, pripisuje narudžbinu mozaika caru Konstantinu Monomahu (1042—1054). Postoji, zaista, izvesna stilska sličnost između tih mozaika i minijatura, izvedenih 1066. godine, u carigradskom manastiru Studionu (ilustracje jednog psaltira, sada u Britanskom muzeju, addit. 19.352) i više drugih rukopisa iste škole, na primer, Četvorojevanđelje, Pariski grčki 74. Na ilustracijama ovih rukopisa i na mozaicima sa Hiosa vidimo scene sa vitkijim i ne tako teškim ljudskim figurama kao što su one u Hosios Luki. One imaju uska spuštena ramena, lica izdužena i asketska. Kose i brade su im crne, a velike oči, prodornog pogleda, pod namrštenim i sastavljenim obrvama daju im »istočnjački« izgled. U scenama se oseća veći smisao za dramatičnu napetost, dok portreti, ma kako konvencionalni bili, imaju vrlo individualan izraz. Portreti iz Hosios Luke, pljosnati i crtački izvedeni ostavljaju utisak svojom ukočenom nepokretnošću; majstori portreta na Hiosu pribegavaju modelovanju oblika i iz toga izvlače nove efekte, u isto vreme naglašavajući plastičnost lica, ispijenih postom i bdenjem. Ovde je, možda, asketski ideal pravoslavnog monaha našao svoj prvi značajan izraz u umetnosti.

Repertoar sadržine i njen raspored, gotovo su isti kao u Hosios Luki. Ipak, jednostavnija arhitektura crkve na Hiosu, učinila je da se ikonografski program malo skrati. Pantokrator je u kupoli, okružen nebeskim silama koje prate apostoli i jevanđelisti. U apsidi je Bogorodica Oranta koju prate dva arhanđela naslikana u dnu dveju



Krštenje. Mozaik u Svetom Luki u Fokidi. Oko 1000. godine.

apsidica; jevanđeoske scene su raspoređene po ugaonim trompama, u četiri niše — smeštene između njih — i u narteksu. Jedva da zbir ovih scena prelazi osvećeni broj dvanaest, što je broj glavnih liturgijskih praznika. Ovde opet, kao u Hosios Luki, jevanđeoski ciklus odgovara u suštini ciklusu praznika. Najzad i na Hiosu takođe — videli smo — galerija portreta svetaca, mada manja, upotpunjava repertoar svetih slika.

Mozaici u Dafnima

Treće i poslednje veliko mozaičko slikarstvo u Grčkoj nalazi se u mestu zvanom Dafni, sasvim blizu Atine, na putu za Eleuzinu. Isto kao i za dva prethodna spomenika, ne znamo ni vreme nastanka ovih mozaika ni poreklo njihovih tvoraca. Još jednom, priroda dela nas navodi da pomišljamo na majstore moazika iz Carigrada, ali ništa ne podupire ovu pretpostavku (kao u slučaju mozaika na Hiosu). Bilo bi teško navesti neki drugi primer vizantijskog slikarstva istog stila kao što je slikarstvo u Dafnima. Ali teorijski, mesto mozaika koje u istoriji vizantijskog slikarstva ima Dafni, može da se ustanovi bez mnogo teškoće, zahvaljujući stilskim poređenjima raznih pojedinosti (lica Hrista, neka druga lica krivih noseva, draperije i gola tela oblikovani su s posebnim smislom za punoću oblika; razmere ljudskih tela, prijatna gospodstvenost silueta i pokreta, pa čak i celih kompozicija). Sve ove osobine ocrtavaju umetnost koja se, sa manje sigurnosti pokazuje u mozaicima iz vremena oko 1040. godine, u Svetoj Sofiji u Kijevu, a koji su u XII veku bili u tekućoj upotrebi u svim vizantijskim i svim drugim zemljama podložnim njenoj umetnosti. U Dafni iznenađuje ovaj budući stil epohe Komnina, iz drugog stadijuma njegovog obrazovanja. Zbog toga je razložno ostati na dataciji mozaika u Dafni, koju je tu skoro, predložio G. Mije: kraj XI veka.

Tim povodom nameće se zapaska koja nam daje ideju o načinu na koji su se razvijali stilovi umetničkih dela u Vizantiji. Mozaici u Dafni ostavljaju utisak dela nadahnutog antikom više nego sva druga i podrazumevaju veću bliskost sa uzorima klasične umetnosti nego mozaici drugih dveju celina, sačuvanih u Grčkoj. Inače, kraj XI veka u Vizantiji nije bio razdoblje »nove renesanse«, posle one iz X veka. To je pre bilo razdoblje zastoja i, možda, pozajmica iz islamske umetnosti. Drugačije rečeno, mozaici iz Dafni predstavljaju poseban pravac u vizantijskom stvaranju iz XI veka, koji, osim u Dafni, prepoznajemo naročito u kasnijim delima iz vremena Komnina (na primer, sicilijanski mozaici iz ovog razdoblja, u Čefalu, u Martorani

i u kapeli Palatini u Palermu). Da nema ovih kasnijih svedočanstava, moglo bi se pomišljati na neposredan uticaj skulpture Partenona na mozaike u Dafni. Najzad, ova pretpostavka nije isključena zato što se, u Atini i drugde, prijatan, antikom nadahnuti stil sa krivudavim linijama i ljupkim ritmom, izgradio posle sistematskog proučavanja klasičnih reljefa. Ako nas svi mozaici iz ovog razdoblja, svojim pozadinama i ličnostima obučenim u svetla odela (sa preovladavanjem bele boje), podstiču da mislimo na plitke reljefe, nežno obojene, ljupki klasični stil u Dafni čini ovo poređenje posebno srećnim (up. *infra*, mozaici u pripratı u Dafni). Slikarstvo u Dafni ima mnogo oštećenih površina. Ali ono što je tamo ostalo, pokazuje isti ikonografski program i raspored sadržine kao u Hosios Luki i na Hiosu. U Dafnima je Pantokrator u kupoli, na svom uobičajenom mestu. Ali, njegov »istočnjački« tip i posebno strogi izraz iznenađuje pored drugih ljupkih, antikom nadahnutih mozaika. Majstori mozaika su morali ponoviti jednog mnogo arhaičnijeg Hrista. Ispod Pantokratora, u tamburu, nalazi se niz proroka; u apsidi je Bogorodica koju, u oltaru prate dva arhanđela, sveti Jovan Krstitelj i ličnosti koje oživljavaju uspomenu na evharističku žrtvu. Likovi drugih svetaca nalaze se na zidovima broda. Jedna od novina u Dafni sastoji se u proširivanju ciklusa scena, koje ovde zauzimaju ugaone trompe, ali i čitav gornji deo zidova broda, kao i izvesna mesta u priprati. Samo u brodu bilo je prvobitno trinaest jevanđeoskih scena, koje se ređaju u hronološkom nizu događaja, kao što je to uobičajeno za cikluse fresaka. Izbor sadržine ima za polaznu tačku ciklus Velikih praznika, ali od njega se odvaja odlučnije nego u Hosios Luki i na Hiosu, pogotovo što su jevanđeoske scene u brodu dopunjene s dva niza motiva, izvučenih iz Stradanja Hristovog i Detinjstva Bogorodičinog, koji su smešteni u priprati: Tajna večera, Pranje nogu, Izdajstvo Judino, Molitva T. NA STR. 113.
Joakima i Ane, Bogorodicu blagosiljaju sveštenici, Vavedenje. Zaista, neke od ovih scena Stradanja postoje već u pripratama dveju drugih crkava sa mozaikom. Ali, ima ih manje i što se tiče ciklusa Detinjstva Bogorodice, on se pojavljuje samo u Dafni, nagoveštavajući razvoj svojstven ciklusima fresaka, naročito poznijih.

Pre nego što napustimo skupinu triju mozaičkih celina iz XI veka, vrlo različitih i vrlo sličnih, potrebno je podvući veliku estetsku vrednost ovih celina koje sve odgovaraju, u isto vreme, idealu lepote i ne manje idealnom načelu religiozne misli: skladna ravnoteža s jedne strane, simbol carstva Božjeg, s druge. Svetlo zlato velikih

Mozaici ne-vizantijskih zemalja

praznih površina oko figura, uveliko doprinosi uspehu ovog dvostrukog programa vizantijskih umetnika. Nastavak istorije vizantijskog mozaika može da se proučava samo van čisto vizantijskih zemalja. Ima nekoliko usamljenih mozaičkih površina iz XII veka, u katedrali u Seru (to su samo ostaci Pričešća apostola, koje je nekada bilo u apsidi, a danas se čuvaju u Lapidarijuma, smeštenom u unutrašnjosti rotonde Svetog Đorđa u Solunu) i u manastiru Vatopedu na Svetoj Gori (Blagovesti u pripratî). Ostali mozaici su na Siciliji i u Veneciji, i smatraju se za najbolje primere vizantijskih mozaika iz vremena Komnina (oko 1080 — približno 1200) koji se nalaze van grčkih zemalja, a velikim su delom izvedeni pri ukrašavanju bazilikalne crkve latinskog tipa. Ovi mozaici zamenjuju nam one, koji su u XII veku ostvareni u Carigradu i drugde, a koji su morali poslužiti kao uzor mozaičarima Venecije i Palerma, čiji su pomagači međutim bili italijanski učenici. Graničnu liniju, između autentičnih vizantijskih dela i lokalnih koja im podražavaju, nekada je vrlo teško ustanoviti.

Mozaici u Svetom Marku u Veneciji

Najstariji mozaici u Svetom Marku u Veneciji morali su biti potpuno vizantijski. Potiču iz kraja XI veka i nalaze se na ulazu i u oltaru crkve. Drugi pokrivaju površine pet kupola i neke svodove oko ovih kupola. Oni su, takođe, delo grčkog mozaičara, i pripadaju dobrim delom XII veku. Venecijanski pomagači morali su učestvovati u znatnoj meri, u ostvarenju ovog vrlo značajnog slikarstva mnogo većeg, zaista, od mozaičkih celina iz XI veka koje smo ispitivali u Grčkoj. Arhitektura Svetog Marka svakako odražava arhitekturu justinijanske crkve (VI vek) svetih Apostola u Carigradu, koja je bila isto tako krstoobrazna sa pet kupola. Ali, mozaici Svetog Marka nisu mogli da ponove mozaički ukras crkve Svetih apostola. Vizantijski uzori, koji su ovde korišćeni, morali su biti manje-više savremeni, što potvrđuju izbor glavne sadržine, raspored slika i stil slikarstva. U pitanju je umetnost koja u svakom pogledu produžava umetnost mozaičara iz XI veka, a naročito stil iz Dafni. Dve od kupola Svetog Marka imaju slike Vaznesenja i Duhova, proizišle iz predstava iste sadržine u kupolama Svete Sofije solunske i Hosios Luke u Fokidi. Jevanđeoske scene, koje se nižu na svodovima što uokviruju središnju kupolu, usvajaju i razvijaju ikonografske sheme i načela stila scena Velikih praznika u mozaicima Grčke. Istina je da se, na drugim mozaičkim površinama i u drugim kupolama, čisto vizantijski elementi mešaju sa zapadnjačkim motivima koji, međutim, unose samo



Rođenje Bogorodice. Mozaik u Dafni blizu Atine, oko 1100.

nekoliko lokalnih akcenata u celinu koja pripada vizantijskoj lozi ili, tačnije, odraz su mozaika Komnina. Uostalom, još mnogo kasnije, u XIII i u XIV veku, duždevi Venecije su obnavljali narudžbine vizantijskih mozaika. Ove nove celine, ne manje zanimljive, ali drukčijeg nadahnuća, nalaze se u spoljnem vestibilu sa severne strane crkve i u kapeli koja služi kao krstionica. Na umetnost ovih mozaika vratićemo se u sledećem poglavlju, namenjenom stvaralaštvu Paleologa.

Mozaičke celine u bazilici na Torčelu

Na ostrvu Torčelu u blizini Venecije, bazilikalna crkva je sačuvala dve značajne celine mozaika iz istog razdoblja, iz XI i XII veka. Bogorodica, u apsidi, sa detetom na rukama, izdiže se na zlatnoj pozadini zida i svoda i, s apostolima ispod, stvara iznenađujući dekorativni utisak. Veliki Strašni sud na zapadnom zidu je malo pozniji. Njegova ikonografska vrednost je vrlo velika: reč je o najboljem primeru vizantijske verzije Strašnog suda.

Na Siciliji, danas, četiri crkve iz XII veka, čuvaju velike vizantijske mozaičke celine, dela grčkih izvođača i njihovih lokalnh učenika. Ovi lepi spomenici su izgrađeni i ukrašeni brigom normanskih kraljeva, koji su iako strašni protivnici Vizantije, podražavali vasilevsima iz Carigrada u svemu što se ticalo spoljnih znakova moći — insignija, ceremonija, umetnosti raskoši.

Mozaici crkava na Siciliji

Da bi činili isto što i vizantijski carevi, oni su osnivali mnoga svetilišta, bogato ih darivajući, od kojih su jedna bila uklopljena u njihove palate u Palermu (kapela Palatina), a druga su se uzdizala pored njihovih sedišta (Monreale). Crkva u Čefalu, sa najstarijim mozaicima, je malo dalje od Palerma. Najzad, Bogorodičina crkva, zvana Martorana, zadužbina je jednog admirala kraljevske flote Sicilije, koji je sledio primer svoga vladara, podižući crkvu i ukrašavajući je mozaicima na vizantijski način.

Kralj Rožer II, sagradio je i ukrasio, jednu za drugom, crkvu u Čefalu (1131—1148) i kapelu Palatinu (1129—1143). Monreale je zadužbina Viljema II (1174—1182). Najzad, Martorana — crkva zbijenog plana na grčki način — delo je admirala Đorđa zvanog Antiohijski, iz 1143.

Na svim ovim mozaičkim ukrasima vidi se nastojanje da se ponove savremeni vizantijski uzori — isti likovi, iste scene, isti stil — ali prilagođavajući ih unutrašnjostima crkava koje su sve, osim Martorane, daleko od toga da liče na vizantijska svetilišta. Trebalo je zbog toga menjati izlaganje uobičajenih ciklusa, ali isto tako upotpuniti

čisto vizantijske programe, uglavnom sažete, dodacima manje-više značajnim. Tako, na primer, u Čefalu, kapeli Palatini i u Martorani, zato što nema kupole, Pantokrator je smešten u svod apside, dok je Bogorodica, koju su Vizantinci predstavljali na tom mestu, smeštena u niži pojas, na zid iste apside. U Martorani, raspored sadržine, od kupole i njenog Pantokratora i anđela, sledi skoro u svemu, čisto vizantijski sistem, pošto arhitektura ove male crkve dozvoljava takvo grupisanje sadržine. U kapeli Palatini, u prostoru oltara, smešteni su Veliki praznici, koje su Vizantinci postavljali oko kupole. Najzad, zidovi bočnih brodova ovih bazilika, kapele Palatine i Monreala, i bočni zidovi u Monrealu, primili su brojne narativne slike izvučene iz Starog i Novog zaveta, od Postanja do Dela apostolskih. Nikada, kolko mi znamo, tako opširni ciklusi nisu ostvareni u mozaiku, na zidovima i svodovima vizantijskih crkava iz srednjeg veka. Nijedno od vizantijskih svetilišta nije uostalom imalo veličinu sicilijanskih bazilika i, u tom pogledu, normanski vladari na Siciliji su svakako prevazišli svoje carigradske uzore. T. NA STR. 117.

Možemo se, očigledno, zapitati da li su, toliko ih proširujući, normanski vladari izdali estetska načela na kojima je počivala umetnost njihovih uzora. Ali, pošto ne možemo da odgovorimo na ovakva pitanja, a ako uzrok nejednake vrednosti sicilijanskih mozaika leži u obimnosti ovog ukrasa, onda je opravdanije da mislimo da je to zato što nije bilo dovoljno obučenih izvođača. Ima, u svim tim mozaicima, komada neosporne vrednosti i čitavih scena bez ikakve estetske vrednosti. Zbog toga, kada se sve uzme u obzir, ove raskošne i dekorativne celine su uspele, jer su njihove značajne razmere dodale jednu novu originalnu crtu čisto vizantijskim verzijama. Ili pre, ono što je okušano na Siciliji, predstavlja vid velikog uprošćavanja umetnosti koja je, u Vizantiji, ostala rafinovana. Ali, to su samo nijanse izvođenja i uzaludno bi bilo tražiti tragove ma kakvih ustupaka lakim efektima na mozaicima u Čefalu ili u kapeli Palatini.

Mozaici na tribinama Svete Sofije u Carigradu

Na tribinama Svete Sofije, votivni portreti Komnina, pružaju nam usamljeni primer mozaika iz tog razdoblja u prestonici Vizantije, i ja i dalje pripisujem samom kraju XII veka lepi Deizis, na istim tribinama, koji drugi stavljaju u jedan vek kasnije. Ovo značajno delo, kao i freske Vladimira (vidi *infra*), obeleženo je dubokim smislom za plastičnost lica i izvanredno donosi izraz umiljate blagosti. Ova tako humana umetnost nagoveštava težnju koja će biti jako izražena pod prvim Paleolozima.

ZIDNO SLIKARSTVO

Ako su kraljevi Sicilije mogli sebi da dozvole mozaički ukras, krajnje obiman, drugi, manje imućni, zadovoljavali su se zidnim slikarstvom. To je tehnika koja je bila u velikoj upotrebi u XI i u XII veku u svim vizantijskim zemljama. Ona je pružala mogućnost neposrednijeg i prisnijeg učestvovanja umetnika, a isto tako bržu i jeftiniju izradu prihvaćenih uzoraka. Vrlo nam je mali broj fresaka iz XI veka sačuvan, a najznačajnije su u Hosios Luki, u Ohridu i u Kijevu. Prvi od ovih primera (u kripti i u brodu manastirske crkve) je i najarhaičniji. Tu se nalazi jedan ciklus Stradanja, krajnje linearno uprošćen, što doprinosi teškom utisku izvesnih scena i nekih glava.

T. NA STR. 119.

Sveta Sofija ohridska čuva značajnu celinu slikarstva u oltarskom prostoru, sa figurama episkopa, Vaznesenjem u svodu, Bogorodicom u apsidi i nekolikim drugim scenama liturgijskog ciklusa. Lep friz anđela, koji lete, daje jednu otmenu crtu ovoj strogoj umetnosti, ali, uprkos svemu, tananijoj (oko 1040) od umetnosti u Hosios Luki. Freske u Svetoj Sofiji kijevskoj su iste, ali nisu tako dobro sačuvane.

Freske iz XII veka u zemljama pod vizantijskim uticajem i u perifernim oblastima Carstva

Pre svega po freskama XII veka poznajemo vizantijsko slikarstvo pod Komninima. Međutim, iako su njihovi ostaci sačuvani svugde, sve značajne celine se nalaze u zemljama pod vizantijskim uticajem u tom razdoblju, a naročito u Srbiji, Rusiji, Gruziji, ili u perifernim oblastima Carstva: Makedonija, Kipar, Kapadokija. Mada, po pravilu ova knjiga razmatra samo čisto vizantijska dela, istaći ćemo freske iz 1198—99. godine u Svetom Dimitriju u Vladimiru (severoistok Rusije) zbog njihovog istorijskog značaja i estetske izuzetnosti. Druga ostvarenja iz zemalja pod vizantijskim uticajem biće zastupljena u posebnoj knjizi, posvećenoj srednjovekovnoj umetnosti Istočne Evrope. Ovde ćemo, naprotiv, morati da se pozabavimo zidnim slikarstvom perifernih provincija Carstva. Na Kipru je više crkava oslikano u XII veku, ali stil ovog slikarstva donosi izvesnu raznolikost, koja se nesumnjivo može objasniti istovremenim, ili gotovo istovremenim, prisustvom lokalnih slikara i umetnika pozvanih iz Carigrada ili iz Makedonije. Pominjem izričito Makedoniju, jer stil slikarstva crkve Bogorodice Araku (1192) na Kipru, vrlo se tesno vezuje za istovremene freske iz Kostura i Kurbinova (v. *infra*) u Makedoniji.

Zidne slike Kapadokije odgovaraju više onome što bi se moglo smatrati kao regionalna umetnost u okviru opštevizantijske umetnosti. To nas navodi da ih podrobnije proučimo, i da tada ispitamo skupinu ovih fresaka od IX do XII veka zaključno (v. *infra*).

Ali, više nego o ovim provincijskim ostvarenjima hteli bismo da se



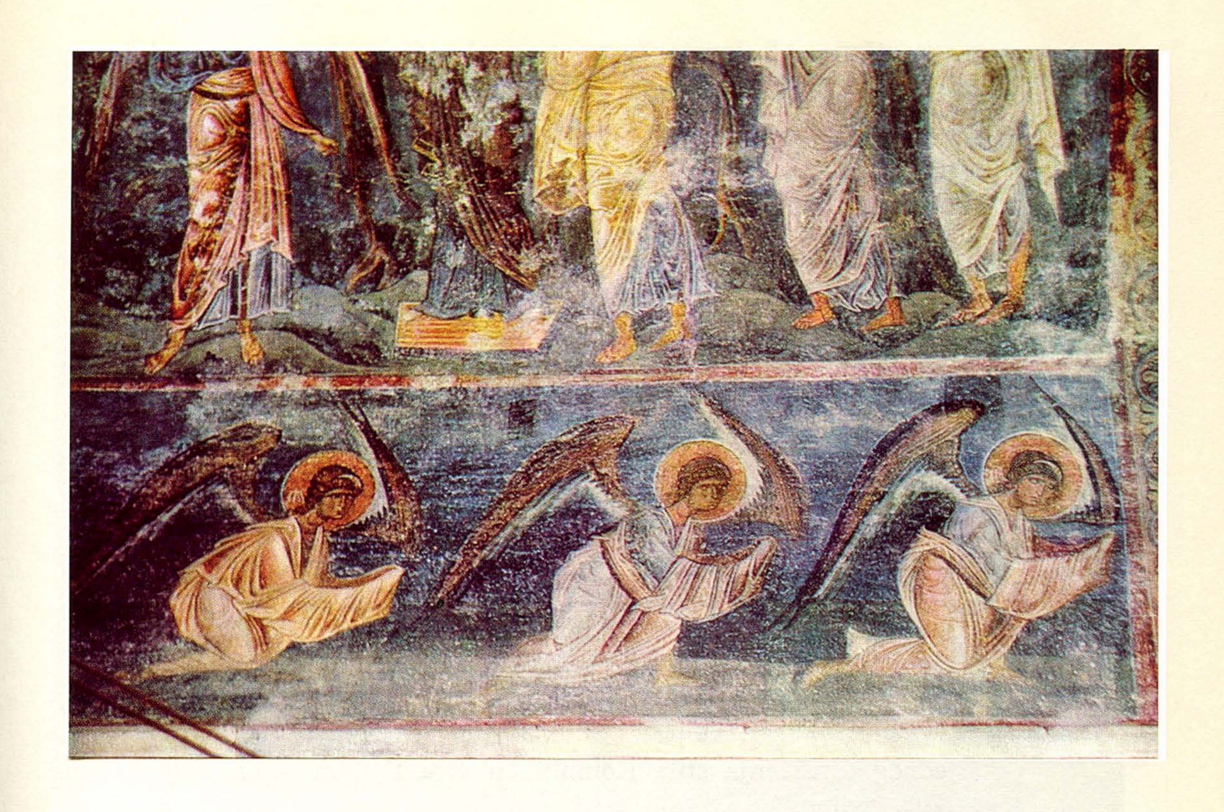
Mozaik u apsidi. Čefalu na Siciliji. Oko 1148.

obavestimo o delima prvog reda koja su služila kao putovođe drugima. Da bi odigrala ovu ulogu, ona su morala da se nađu u Carigradu i da ukrašavaju palate i svetilišta, koja su uživala posebnu naklonost careva iz dinastije Komnina i njihove okoline, kao što su manastiri Vlaherna i Pantokratora, glavni carski dvor, što se uzdizao u Vlahernama, i drugi dvor pored crkve Četrdeset mučenika. Ali, kako nijedan trag zidnih slika iz XII veka ne postoji u ovim spomenicima Carigrada, upućeni smo na svedočanstva sadržana u delima iste tehnike a izuzetne vrednosti, što su ih izveli umetnici velike darovitosti, koji su bili pozvani da ih stvore u provinciji i izvan Carstva. Prvi primer slikarstva ovog visokog stepena, sačuvan je blizu Skoplja u jugoslovenskoj Makedoniji. Onovremeni natpis male crkve u Nerezima datuje freske u 1164. godinu i obaveštava nas da je njen osnivač jedan član porodice Kamnina.

Umetnost Nereza

Dakle, vrednost slikarstva u Nerezima sasvim dobro odgovara predstavi o jednom majstorskom delu. Dekoracija — koja nije više potpuna — ima dva vida podjednako značajna. Zadivljuje nas, na prvom mestu, niz izražajnih glava, koje stvaraju utisak vernih portreta pojedinih svetaca. Umetnik je uspeo da ovim licima da izrazitu živost, ne zaboravljajući, zbog poštovanja svetih ličnosti, da je bilo potrebno dati im izgled plemenite izuzetnosti. Dve težnje ove umetnosti pokazuju se takođe u glavnom delu slikarstva, naime, u nizu velikih scena što zauzimaju gornje delove zidova i svodove. Samo jedan je deo ovih scena — koje većinom odgovaraju događajima, proslavljenim Velikim praznicima liturgijske godine — sačuvan: Sretenje, Preobraženje, Ulazak u Jerusalim, Rođenje Bogorodice i, naročito, dve scene Stradanja — Skidanje s krsta i Oplakivanje. Na prvi pogled, zaprepašćeni smo ubedljivom snagom ove umetnosti kada opisuje mlade i stare glave, iznosi bol u izrazima lica, etnički različite tipove, pokrete. Dirljive teme detinjstva i fizičke patnje dobijaju u Nerezima posebno upečatljivo tumačenje. To je umetnost velike senzibilnosti a pokušava da obrazloži ulogu svakog učesnika u sceni. Ali, posmatrajući sve ove slike zapažamo da je prevashodno obeležje njihove umetnosti u skladnosti kompozicija, dovedenih na mali broj poteza i mrlja, gde je sklad linija podržan skladom boja, pošto su, i jedan i drugi, izraženi istom štedljivošću sredstava. Umetnost Nereza, koja nam bolje od svih drugih dela govori o vizantijskoj estetici Komnina, ostaje duboko ukorenjena u vizantijsku tradiciju izražavanja iracionalnog, ali pokušava da u nju unese

T NA STR. 121.



Zidno slikarstvo u oltaru Svete Sofije u Ohridu, Makedonija, Jugoslavija. Sredina XI veka.

ljudske teme: jaka osećanja i igru čoveku bliskih pokreta i izraza lica. Drugi primer zidnog slikarstva, takođe uzdignute vrednosti, nalazi se u severoistočnoj Rusiji, u Vladimiru u crkvi svetog Dimitrija, koja potiče iz 1198—99. godine. To je zadužbina jednog ruskog vladara koji je bio dovoljno moćan da pozove umetnike iz Carigrada. Od čitavog slikarstva, u Vladimiru su sačuvani samo razni delovi velike kompozicije Strašnog suda. Polje ispitivanja je, dakle, dosta

Slikarstvo Svetog Dimitrija u Vladimiru

ograničeno. Ali, lepota figura, a naročito lica, i izvanredna skladnost kompozicija istog su porekla kao u Nerezima. To je drugo delo iste umetnosti, sa naglašenom blagošću koja preobražava anđele i svece u ljudska bića puna brižnosti.

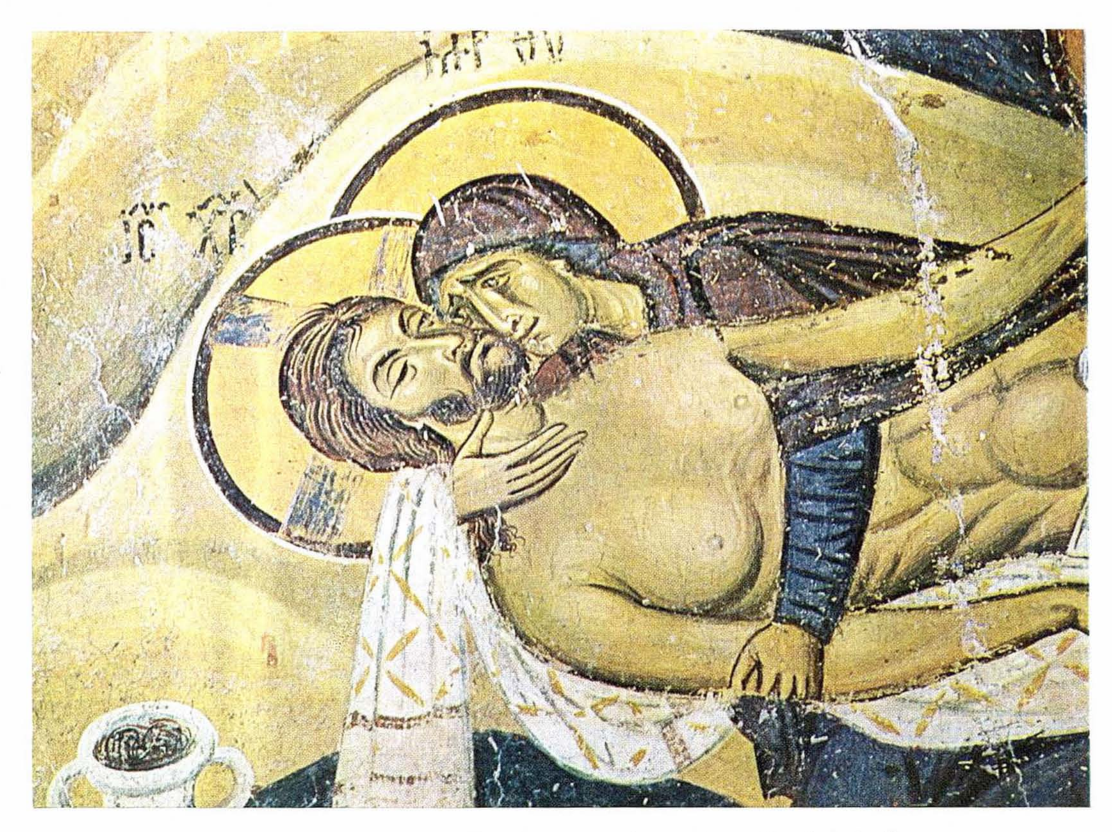
Međutim, u istoj eposi, u kojoj je carigradsko slikarstvo Komnina ostvarivalo dela onog stepena vrednosti kao što su Nerezi i Vladimir, slikarstvo u Makedoniji — ali isto tako i na Kipru — našlo je drukčiji put razvitka, put čisto formalne prirode. U Kosturu, u više crkava

T. NA STR. 123.

iz XII veka, i u isto vreme, u selu Kurbinovu, pedesetak kilometara od ovoga grada, slikarstvo iste radionice pruža nam baroknu verziju umetnosti Nereza. Ona ovde služi kao osnova za novi razvitak linearizma: draperije oblikuju gomile uskovitlanih nabora, a figure se izdužuju prema mestu na kojem su smeštene, da bi se prilagodile datoj površini, dok su pozadine popunjene arhitekturom i slikovitim nameštajem. Ali, ovo preinačenje predstavlja samo »manirizam« bez budućnosti — zanimljiv slučaj sudbine koju je velika umetnost Komnina mogla da pretrpi, oko 1200. u rukama provincijskih majstora. Međutim, nije u pitanju regionalna »škola«. Jer, freske sa kraja XII veka na ostrvu Kipru vrlo su bliskog nadahnuća (v. *supra*). Da li su makedonski slikari bili pozvani da rade na Kipru? Pre bismo bili naklonjeni da pretpostavimo da su u pitanju uporedna dejstva jednog tumačenja stila Komnina u vizantijskim provincijama oko 1200. godine.

OBELEŽJA UMETNOSTI POD VIZANTIJSKIM UTICAJEM

Mozaici i freske, koji su nam dozvolili da zapazimo suštinu monumentalnog slikarstva, nalaze se jedni u Carigradu, drugi u kontinentalnoj Grčkoj, na Siciliji, u Bugarskoj, u Jugoslaviji. Ali, osim nekih pojedinosti, ove geografske udaljenosti nisu delovale ni na prirodu ni na vrednost umetnosti koju otkrivamo u delima iz ovih zemalja koje, politički i etnički, nemaju često ničeg zajedničkog. Tu se svuda upražnjavala umetnost po primeru Vizantije, a posebnost vizantijskog umetničkog uticaja nalazi se u činjenici da ona nikad nije poznavala »kolonijalnu« umetnost, to jest, umetnost niže vrednosti, namenjenu izvozu u potčinjene zemlje, koja ne bi mogla da zadovolji sunarodnike »metropole«. Ceo vizantijski politički sistem suprotstavljao se ovakvom načinu gledanja. Svojstva i »modernizam« (za ono vreme) slikarstva, ostvarenog u udaljenim zemljama, nagone nas da najpre mislimo na ono što se danas radi kad se izvozi najbolje što se ima. Uostalom, u velikom broju slučajeva, kao na primer na Siciliji, vladari koji su otpočeli da unose u svoju sredinu vizantijsku



Sahrana Hristova. Zidno slikarstvo u Nerezima iz 1164. godine, Makedonija, Jugoslavija.

umetnost, radili su to zato što su želeli da oponašaju careve u Carigradu. Oni su se, dakle, ispomagali plaćajući materijal i izvođače po visokoj ceni. U više zemalja — kao na Siciliji, u Srbiji, Rusiji — novčana sredstva ovih moćnika to su im lako dozvoljavala.
Sva ova umetnost pod vizantijskim uticajem uopšte ne sme da se meša sa provincijskom umetnošću. U stvari, ako se ovim izrazom

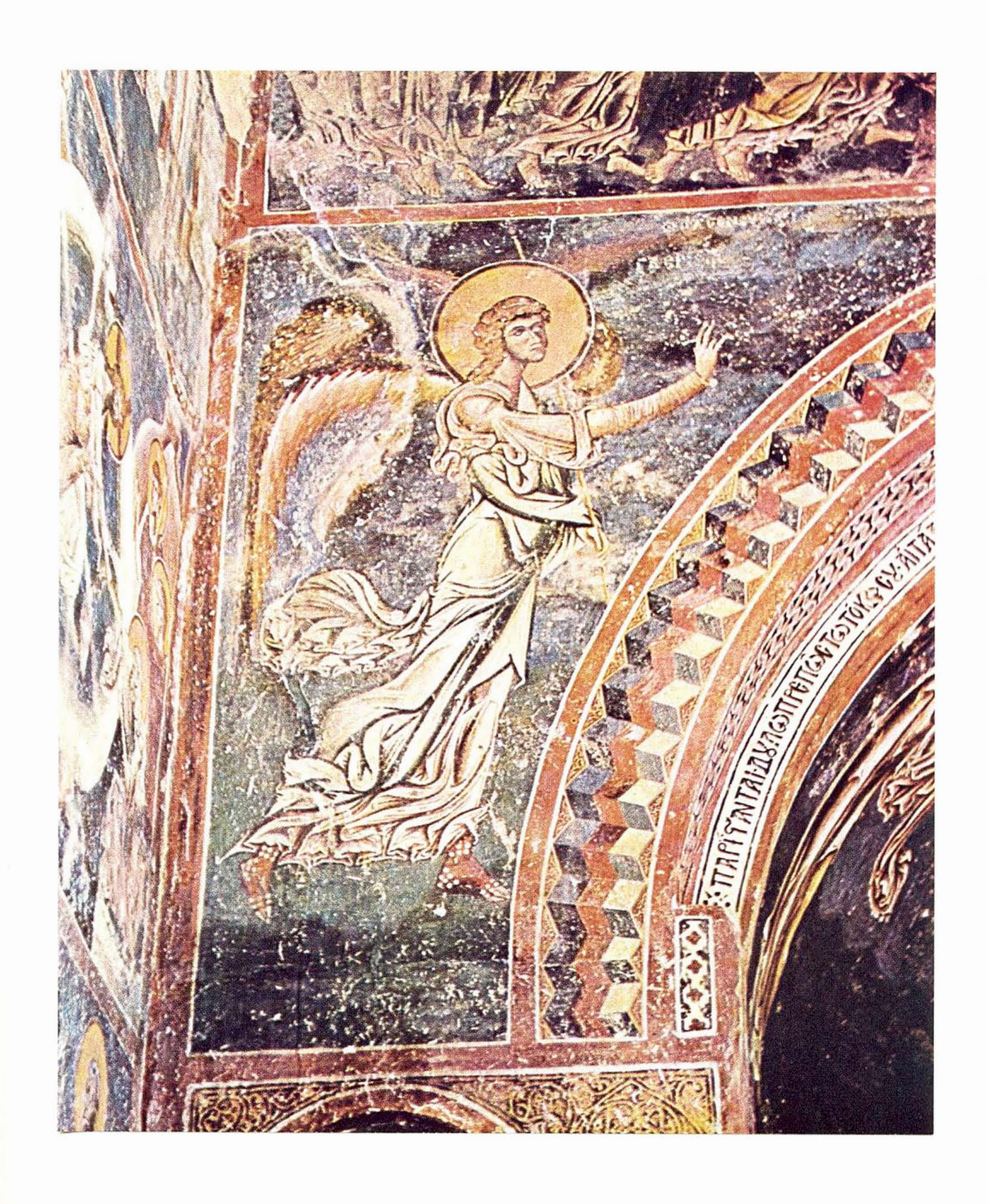
obuhvati umetnost niže vrednosti od umetnosti prestonice, ili umetnost koja ima svoje sopstvene posebnosti, umetnost pod vizantijskim uticajem ne odgovara tim načelima. Ali, ovim povodom, ispravno je upitati se, da li je vizantijska provincija poznavala umetničku delatnost obeleženu domaćim oblasnim posebnostima. Ovoga puta mislimo na čisto vizantijske provincije i na razdoblje koje traje od kraja ikonoklazma do 1204. Do sada, sistematičniji pokušaj da se izdvoje vizantijske regionalne škole u jednom delu ovog razdoblja (IX—X vek), učinjen je samo za slikarstvo rukopisa. Ali, nedostatak neposrednih obaveštenja o poreklu ogromne većine ilustrovanih grčkih rukopisa osuđuje unapred na propast sve pokušaje ove vrste (v. međutim, *infra* strana 147, ono što kažemo o grčkim rukopisima Italije).

PITANJE REGIONALNIH VIZANTIJSKIH ŠKOLA

U načelu, zidno slikarstvo, neminovno vezano za jedno određeno mesto, moglo bi najbolje da nas obavesti o provincijskoj umetničkoj delatnosti. Ali, broj sačuvanih spomenika je nedovoljan da bismo mogli da pokušamo izdvajanje regionalnih skupina. U Carigradu, i u svim vizantijskim provincijama u Evropi, do sada su se mogle otkriti samo razlike, zavisne od hronologije ili društvene sredine kojoj se delo, sa više ili manje verovatnoće pripisuje (označavajući umetnost izvesnih dela kao umetnost carskog Dvora, nazivajući neke psaltire »aristokratskim«, a neke slike »monaškim« ili »narodskim«). Do sada, razlikovanje regionalnih škola u evropskim provincijama vizantijskog sveta, nije moglo da bude izvršeno na ubedljiv način i — verujemo s razlogom. Azijske provincije Carstva opustošili su Arabljani i Turci, i tamo više nema ni jedne jedine slikane dekoracije u zidanoj crkvi (sačuvani ostaci su retki i beznačajni). Ali, neverovatnim slučajem, neke monaške zajednice, koje nisu mogle da budu među najbogatijima, bile su smeštene u pećinama, posebno u mnogim dolinama jako brežuljkaste oblasti Kapadokije, na jugoistoku Male Azije. Monaške crkve su tu upravo, usečene u stene, i ova neuništiva pećinska svetilišta često čuvaju prvobitno zidno slikarstvo koje ih ukrašava još od davnina.

Slikarstvo pećinskih crkava Kapadokije

Slikarstvo pećinskih crkava Kapadokije sačuvano je u dovoljnom broju da možemo da stvorimo predstavu o tome kakvo je bilo slikarstvo u jednoj udaljenoj vizantijskoj provinciji između IX i XIII veka. Ne bismo mogli, očevidno, da izvučemo ma kakvo opšte pravilo iz pouka koje nam daje ovo kapadokijsko slikarstvo. Ali, ono nas bar obaveštava o slikarstvu koje se upražnjavalo u jednoj određenoj



Arhanđeo iz Blagovesti. Kurbinovo, Makedonija, Jugoslavija. Kraj XII veka.

oblasti, perifernoj u odnosu na velika središta Carstva, a susednoj iranskim i semitskim zemljama u kojima je, pre nego što su prešle u islam, vrlo živo negovana hrišćanska umetnost. Kapadokija je tada bila granična zemlja, ali je, u istoriji hrišćanstva, a naročito teologije i monaštva, nekada igrala prvorazrednu ulogu: tu su propovedali veliki oci grčke Crkve, sveti Grigorije Nazijanski (takođe zvani Teolog), sveti Grigorije iz Nise, sveti Vasilije, a ovaj poslednji je tu udario temelje vizantijskog monaštva. Između razdoblja ovih »kapadokijskih« otaca (kraj IV — početak V veka) i razdoblja pećinskog slikarstva, prošli su vekovi i ratovi koji su pustošili, invazije su izbrisale mnoge ostatke a da i ne govorimo o materijalnim tragovima ove slavne prošlosti. Ali, ponovno uspostavljanje, velikog broja monaških zajednica u kapadokijskoj »pustinji«, oko IX veka, dokazuje da prvi polet hrišćanstva u provinciji nije bio zaboravljen.
Međutim, u celini, umetnost koju nalazimo u monaškim pećinama uglavnom je srednjovekovna. Ova umetnost ima više različitih vidova, po jednima razaznajemo stariju, po drugima mlađu, ali, dok izvesne posebnosti izgledaju kao obeležja neke radionice koja je radila u određenoj dolini, drugi elementi ove umetnosti, uvezeni su spolja. Sve to zajedno određuje slikarstvo cele oblasti, to će reći, izvestan izbor postupaka, oblika i ikonografskog programa koji su se ovde istovremeno ili postupno usvajali. Regionalna umetnost je obeležena i konstantama i mogućim posebnostima sopstvenog razvitka.
U nekim pećinskim kapelama Kapadokije (Sveti Vasilije, Arhangelos, itd.), slikani ukras je potpuno, ili skoro potpuno, neikonski: krstovi i natpisi sa molitvama tu ukratko izlažu ikonografski program. Zbog toga je ovo zanimljivo slikarstvo natpisa dovedeno u vezu sa ikonoklastičkim spomenicima. Ali, prisustvo nekolikih figura svetaca — ma kako svedenog broja — navodi nas da ovo slikarstvo stavimo u početak razdoblja koje je usledilo posle kraja ikonoklazma. Druga grupa pećinskog slikarstva sadrži brojne ikonografske slike rustičnog stila, nekad ljupkog, ali uvek punog izraza. Naročito se ističu ciklusi jevanđeoskih scena, koje idu jedna za drugom bez pregradnih okvira, u redovima postavljenim jedan iznad drugog. Priče Hristovog detinjstva i Stradanja zauzimaju izuzetno mesto na svim slikanim trakama, van kojih se ističu portreti svetaca, uokvireni u medaljone ili nanizani na zidovima. Među ovim crkvama, ističemo Bali Kilise, Beli Kilise, pr-
T NA STR. 125. vu crkvu Tokale, Svetog Jevstatija. Posebnost slikarstva Kisil Čukura nalazi se u njegovom vrlo originalnom prikazu Detinjstva Bogoro-



Bekstvo Jelisavete sa malim svetim Jovanom. Pećinska kapela svetog Jevstatija u Kapadokiji. Početak X veka.

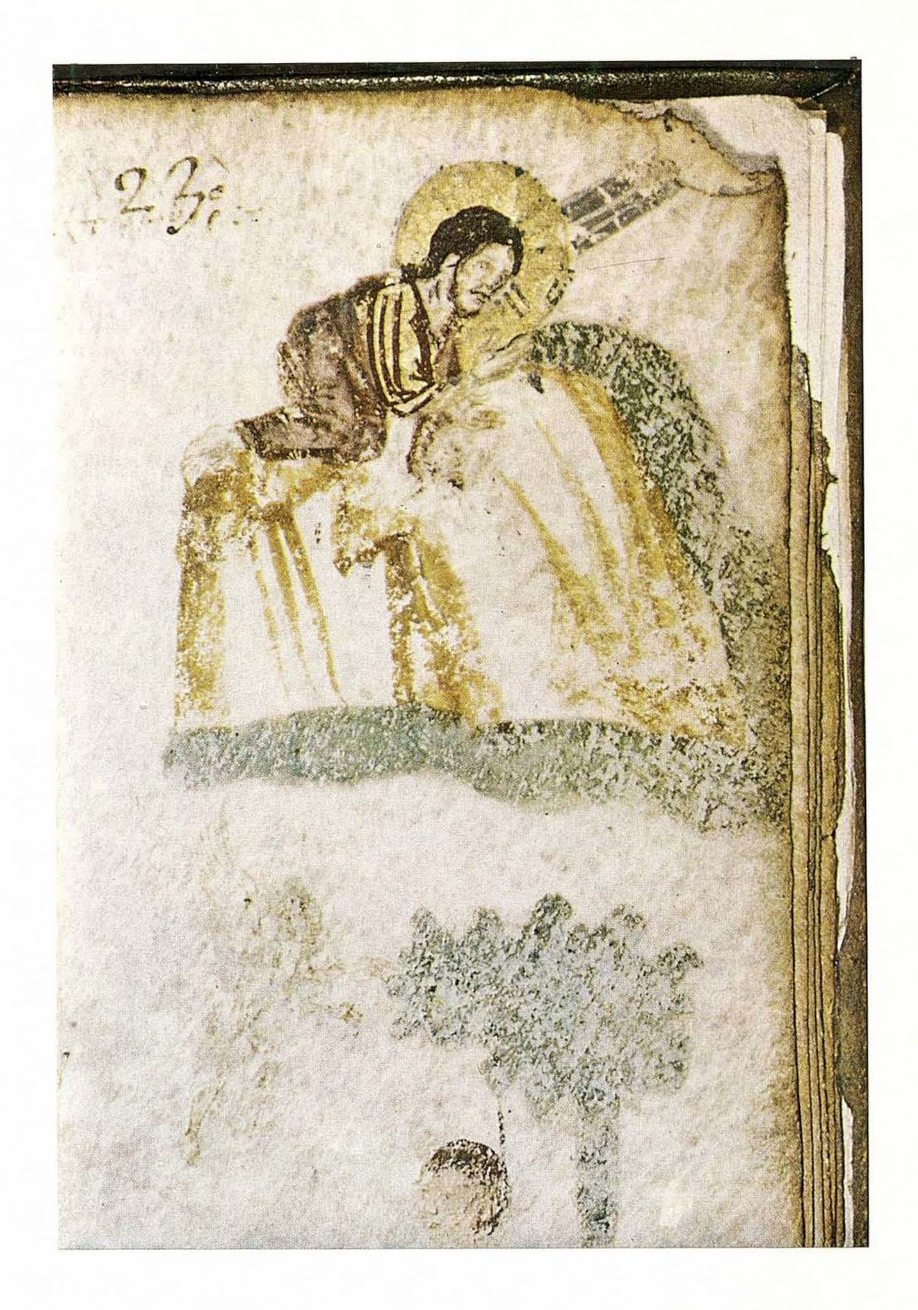
dičinog. Zasluga prvog izdavača najvećeg dela ovih fresaka, G. de Žerfaniona, koji mnogo duguje savetima Gabrijela Mijea, leži u tome što je prepoznao u ovoj skupini zidnog slikarstva arhaična dela po ikonografskom programu i po stilu. Ali, dok je on smatrao da je njihova umetnost proizišla iz pretpostavljenih sirijskih uzoraka, mi smo više skloni da u njoj jednostavno vidimo verzije IX, X, pa čak i XI

veka, one umetnosti koja je upražnjavana u ovoj oblasti, ma kakvi bili izvori njenog nadahnuća. Među ovim izvorima bilo je domaćih starohrišćanskih spomenika (jedna od srednjovekovnih slika ponavlja epigram iz IV veka, čiji je original bio upisan nekada na unutrašnjem zidu jedne crkve u glavnom mestu provincije, Cezareji), ali možda isto tako i nešto mlađih uzora poslatih iz Carigrada (jevanđeoski ciklus u Tokale I), i čak savremenog muslimanskog slikarstva (vidi crtež lica nekih svetaca u Tokale I). Dok sve ovo slikarstvo ukrašava pećine bazilikalnog oblika, druga skupina slikarstva nalazi se u pećinskim crkvama koje podražavaju kubičnim crkvama sa kupolom — Čaregle Kilise, Elmale Kilise, itd. — što su građene svuda u Carstvu u XI i XIII veku. Ovaj odraz tekuće arhitekture iz srednjeg veka, izbor i raspored sadržine, pa čak i njihov stil, svedoče nam da je ovo slikarstvo poznije od drugih i da odražava savremenu carigradsku umetnost. Ugled uzora koji su dolazili iz vizantijske prestonice imao je prevagu nad ranijom oblasnom tradicijom, ali je bio daleko od toga da je uguši: stil sveg ovog slikarstva, uprkos novijim vizantinizmima, koji se ovde prepoznaju, vezuje se mnoštvom niti za starija kapadokijska dela.

Ova podvojenost postojano se potvrđuje u umetnosti pećinskog slikarstva u dolini Peristreme, gde zaista nalazimo odraze svih rodova slikarstva koje smo upravo nabrojali, ali gde takođe zapažamo — na primer u Agač alti Kilise ili u pećini Pantanase — posebnu sadržinu i stilska tumačenja tekuće sadržine, koji podvlače ragionalizam ove kapadokijske umetnosti i sve ono što je odvaja od vizantijske umetnosti prestonice i evropskih provincija Carstva, koje su uglavnom sledile Carigrad. Zahvaljujući ovom slikarstvu, utvrđujemo da su oblasti, smeštene na istoku Carstva, sledile različite puteve i uprkos naletima carigradskih uticaja zadržale svoj sopstveni jezik. Posredi je očevidno slikarstvo manje-više grubo, rustično, i društvene sredine jako skromne, gde je umetničko delo bilo lako opterećeno magijskim funkcijama, gde su narodne legende našle odjek u ikonografiji a zli dusi često zazivani slikom. Ovde, na mnogo većoj udaljenosti od klasičnih uzora nego što je to bio slučaj u Carigradu i u polju njegovih uticaja, grčka umetnost Kapadokije, pokazuje u naknadu za to, često veliku srodnost sa romanskim slikarstvom, koje joj je uostalom skoro savremeno (malo poznije).

SLIKARSTVO IKONA

»Štafelajsko« vizantijsko slikarstvo iz srednjeg veka zauzima posredničko mesto između monumentalne umetnosti i umetnosti nezavisne



Molitva u Getsimaniji i obešen Juda. Minijatura u jednom psaltiru iz vremena oko godine 900. *Pariz, Nar. bibl. grčki 20.*

od arhitekture. Jer, sudeći po tekstovima i retkim svedočanstvima koje daju sami spomenici, vizantijske crkve (a, pretpostavljam i palate) najboljeg razdoblja, pružale su istovremeno pogledima gledalaca zidno slikarstvo i slike na pokretnim pločama (drvo, kamen, bronza, srebro), koje su se pričvršćivale na zidove. U crkvama su to

Crkvene ikone

bile ikone, to jest, slike božanskih i svetih lica, i predstave hrišćanskih događaja, pred koje su vernici rado dolazili da se mole. Pošto su ikone prve stradale od ikonoklasta, one su takođe bile prve koje su vraćene u crkve. Njihovo smeštanje na ikonostas i u poseban okvir (»proskinitar«), stavljalo ih je u neposredniji dodir sa gledaocem. Ali, u isto vreme, trebalo je da se njihova umetnost slaže sa umetnošću monumentalnog ukrasa. Crkve Sinaja i Svete Gore, Barđelo u Firenci, muzeji Lenjingrada, Moskve, Skoplja, Atine, čuvaju komade što potiču iz XII—XIII veka. No, umetnost crkvenih ikona doživeće uopšte veći uspeh pod Paleolozima i mi ćemo se na njih opet vratiti.

MINIJATURE

Međutim, postoji jedna grana vizantijskog slikarstva iz srednjeg veka koja je ostala potpuno strana monumentalnom stvaralaštvu. To je slikarstvo u rukopisima koje su Vizantinci svih vremena, ljubitelji umetničke knjige i poznavaoci tehnike slikarstva, negovali sa marljivošću i darom. Počeci ove umetnosti, koja se upražnjavala u istim radionicama gde su prepisivani sami rukopisi, padaju u prve vekove naše ere. U samoj Vizantiji, tradicija slikanja rukopisa počinje u IV—V veku, to jest pre razdoblja na koje se neposredno odnosi ova knjiga. Ikonoklazam je morao isključiti iz rukopisa, kao i iz crkava, sve religiozne slike. Ali, verovatno odmah posle pada jeretika 843. godine, brzo se prileglo na slikanje figurativnih predstava u njima.

Psaltiri

Psaltiri, ilustrovani malim marginalnim slikama, među prvim su ostvarenjima iz vremena posle ikonoklazma. Na strani primerka koji ima Narodna biblioteka u Parizu (grčki 20), nalazimo Hrista koji se

T. NA STR. 127.

moli u Getsimaniji i (delimično) obešenog Judu. Brzog crteža, lakih poteza, to su istinite i žive slike neposredne i ekspresivne umetnosti. U izboru i predstavljanju sadržaja, ilustratori ovih psaltira postaju tumači raspre između ikonofila i ikonoklasta, i verovatno da je ova umetnost ortodoksne propagande stvorena u sredini carigradskih patrijaraha. Najstariji primerak ovih psaltira odražava liturgijske običaje Svete Sofije u Carigradu. Pogrešno je, dakle, u ilustracijama psaltira videti monašku i narodsku granu vizantijske umetnosti. Originalno delo tog razdoblja, ova ilustracija pripada realističnom i neposrednom stilu, koji se nekad graniči s prostim, bilo da su u pitanju



Mojsije prima tablice Zakona na Sinaju. Minijatura. *Vatik. bibl. Reg. Suev. I.*

novostvoreni motivi, ili brojni elementi pozajmljeni iz mnogo starije umetnosti.

»Svitak Isusa Navina«

Tome nasuprot treba staviti niz slikarskih radova koji padaju u oči otmenošću i lakoćom sa kojom se minijaturisti, sa kraja IX i početka X veka, prilagođuju antičkim uzorima i podražavaju im. Takav je slučaj sa jednom dugom trakom sa ilustracijama Knjige Isusa Navina u Vatikanskoj biblioteci (pergamentni svitak, jedinstven u svom rodu, nazvan »Svitak Isusa Navina«). To je friz dug nekoliko metara, na kome se nižu događaji pobedonosne borbe Isusa Navina. Iako nema neposrednog ugledanja, ovaj friz je morao biti nadahnut carskim trijumfalnim stubovima, sa njihovim vajanim trakama ratničke sadržine. Postavlja se pitanje — o njemu naučnici još raspravljaju — da li je reč o originalnom delu iz vremena Makedonaca, u kome su se mogli steći mnogi klasični motivi, ili je reč o kopiji jednog određenog antičkog uzora. Ali, bez obzira kojoj se pretpostavci priklonili, ove slike, lakog crteža, pojačanog sa nekoliko poteza bojom, milina su oku. Tu i tamo, neka crta ili pojedinost istaknu vizantijsko poreklo. Ali, delo je u celini, u neku ruku »anahronično« i svedoči o izuzetnoj sposobnosti koju su Vizantinci imali, još uvek u to vreme, da se priklone estetici antike i njenim, već oprobanim izražajnim sredstvima.

Rasprava lekara Nikandra

Među drugim minijaturama, ovog istog nadahnuća, a isto tako visoke vrednosti, treba pomenuti, iz pariske Narodne biblioteke (supl. grčki 247), divne slike koje prate tekst rasprave antičkog lekara Nikandra, posvećene ujedu zmija. Ovoga puta, to je svakako kopija, i drugi primer slikarstva, priklonjenog ukusu i izražajnim sredstvima antike.
T. NA STR. 23.
Kao što pokazuje naša tabla (jedan mlad čovek šeta u šumi), treba napraviti napor da bismo shvatili da je ova slika izvedena u X ili početkom XI veka.

Ostali ilustrovani rukopisi sa kraja IX veka, kao što je Zbornik propovedi Grigorija Nazijanskog *(Pariz, Nar. bibl. grčki 510)*, i iz prve polovine X veka, kao što je slavni psaltir iz iste biblioteke *(grčki 139)*, ili, još, Biblija iz Vatikana *(Reg. grčki 1)*, potvrđuju, svaki na svoj način, antičku tradiciju slikanja. No, drugi od ovih slavnih rukopisa jedini je među njima dostigao savršenstvo u podražavanju svom klasičnom uzoru. I još nešto, svi izvođači koji su učestvovali u slikanju ovih rukopisa, nisu bili podjednako spremni za svoj posao. Međutim, najbolje od ovih minijatura, prave su slike zatvorene u okvire. Ličnosti koje imaju antički izgled i kreću se u stvarnom prostoru, određenom arhitekturom i nameštajem, lepe su i otmene. Njihovi spori



Prorok Natan, detalj iz scene Pokajanja Davidovog. X vek.
Minijatura iz psaltira. *Pariz, Nar. bibl. grčki 139.*

i ozbiljni pokreti verno iskazuju ulogu, koju svakom od njih, daje biblijska sadržina. Neke od ovih scena su čuvene, kao što je Prelaz preko Crvenog mora ili Borba Davida i Golijata. Kao što skoro sve u ovoj umetnosti potiče iz ilustracije psaltira nekog umetnika iz V—VI veka tako je odatle preuzeta i slikovita pojedinost: likovi iz biblijske istorije praćeni personifikacijama stanja duha, ili čina koji upravo obavljaju. Ali, ono što je iznad svega značajno u ovom nizu slika, to

T. NA STR. 65.

je zamišljen, nekada tužan, pa čak i tragičan izraz lica. Kralj Jezekilj bolestan, na jednoj od stranica koje reprodukujemo u ovoj knjizi, pro-

T. NA STR. 131.

rok Natan (Pokajanje Davidovo) na drugoj, daju vrlo lepe primere ovih glava na koje se vizantijska umetnost tako često vraćala i za koje je Stendal rekao da su bile »naviknute na uzvišene misli«.

Neke ilustracije iz rukopisa, *Pariski grčki 139,* nalazimo u rukopisu *Vat. reg. 1*, iz prve polovine X veka, ukrašenom velikim slikama na celoj strani. Slike ovoga rukopisa ponekad ostaju verne, više od pariskog psaltira, uzorima iz V-VI veka, a to je naročito slučaj sa slikom koju donosimo, a koja predstavlja, kroz dva događaja spojena u istom

T. NA STR. 129.

predelu, Mojsija na Sinajskoj gori. To je vredan primer slikarstva što podražava nekom starom delu, a nežnost tonova u gornjem delu slike je ono što je možda najvernije originalu. Ali zato, slikar iz X veka nije mogao da uhvati brzi pokret Mojsija koji prima tablice Zakona, a kompozicija, u celini, nema isti stepen vrednosti ravnoteže i sklada koji nalazimo u najboljim slikama pariskog rukopisa, *grčki 139.*

Grigorije Nazijanski cara Vasilija I

Brojne su ilustracije propovedi Grigorija Nazijanskog u rukopisu *Pariski grčki 510,* koji je Vasilije I naručio ili mu je poklonjen, verovatno nekoliko godina pre njegove smrti (885). Osnova ove umetnosti je ista kao svuda u vreme prvih Makedonaca, ali, kao i svaki put, verzija, koja se ovde daje, posebna je. I ovde su pitani za savet stari uzori i oni su sleđeni. Ali, ovi uzori su bili različitog porekla i vremena nastanka, što se isto tako primećuje kao i nejednaka vrednost izvođača. Ciklus slika je vrlo obiman i obuhvata, pored biblijske i jevanđeoske sadržine — sa više velikih slika i klasičnog izgleda — nizove profanih scena, koje ponavljaju, možda, ilustracije prvih istoričara Crkve. Jednu stranicu, posvećenu istoriji hrišćanskih careva, reprodukovali smo na jednoj tabli u ovoj knjizi. To je verovatno naj-

T. NA STR. 21.

stariji poznati primer slike Konstantinove pobede nad Maksencijem na Milvijskom mostu, izvojevane Hristovim posredovanjem. Ispred Konstantina slikar je naslikao, u blistavom krugu, krst koji će ga



Sedam spavača iz Efesa. Minijatura u Menologu (Kalendar) cara Vasilija II, oko 1000. *Vat. bibl. grčki 1613.*

učiniti pobednikom, ispunjen rečima koje su, prema Evseviju, pratile viziju krsta: »U ovom (znaku) ćeš pobediti«.

Nijedan drugi rukopis nas ne obaveštava bolje od Grigorija Nazijanskog Vasilija I, o ikonografskim osnovama kojima se raspolagalo u Carigradu nekoliko decenija posle kraja ikonoklazma. Očigledno da su propovedi ovog teologa izazvale njihov izbor, a moguće je da su, u izvesnim slučajevima, slikari iz IX veka, našli svoje uzore u preikonoklastičkim zbornicima istih propovedi. Ali, izgleda nam verovat-

nije da je ilustracija knjige prepisane za Vasilija I, bila napabirčena, ovim povodom, iz slikarskih radova različitog porekla. Tu misao nameće, s jedne strane, stilska raznolikost ovih četrdeset slika, sabranih u knjizi (a. sadržina razmeštena u prostor, sa predelom u dubini, oblačno nebo, dejstvo svetlosti; b. shematične scene, male i velike, gde se sva radnja odigrava u jednoj jedinoj ravni; c. slike-tumači, koje se nižu u redovima, postavljenim jedan iznad drugog, ili u malim pravougaonim okvirima; d. predstavljanje ljudske figure, koja ide od brižnog oponašanja klasičnih uzora, kao u psaltiru *Pariski grčki 139*, do određivanja figure pomoću nekoliko ukalupljenih načela, itd.). Izvesno, nismo iznenađeni što nalazimo sabrane tako raznorodne slike u jednom delu, vremenski vrlo bliskom razdoblju ikonoklasta. Raznolikost slika koju pokazuje sam pariski grčki rukopis br. 510 može se uporediti raznolikošću koju zapažamo uporedivši ilustracije svih vizantijskih rukopisa s kraja IX i prve polovine X veka: različitost stilova i postupaka podrazumeva manje-više istovremeno pribegavanje najraznolikijim starim izvorima i skoro pasivno podražavanje ovim uzorima.

Čisto vizantijski stil minijatura s kraja X veka

Tek pred kraj X veka pojavljuju se minijature, koje su, iz proučavanja starih uzora, skoro uvek obeleženih ostacima antike, stvorile stil svog vremena. Taj čisto vizantijski stil savremen je Konstantinu Porfirogenitu i Jovanu Cimiskiju. Portreti jevanđelista, u lepom rukopisu *Pariski grčki 70* i *Bečki teol. grčki 240*, su izvrsni primeri tog stila u njegovoj najstarijoj fazi. Jedno četvorojevanđelje sa Svete Gore, iz Stavronikite, ima portrete jevanđelista, takođe klasičnog izgleda, i velike lepote. »Mali proroci« jednog zbornika iz Univerzitetske biblioteke u Torinu, pokazuju srodnu umetnost i naglašeni klasicizam, ali specifično vizantijski klasicizam.

T. NA STR. 133.

Neki iluminirani rukopisi iz vremena oko hiljadite godine, a prevashodno brojne i savršene slike koje se nalaze u jednom psaltiru (u Marćani u Veneciji) i jednom menologu (vrsta martirologa) u Vatikanskoj biblioteci, kod. grčki 1613, oba izvedena za cara Vasilija II (976—1025) pokazuju nam sledeću fazu ove umetnosti. Na čelu sa portretom Vasilija II, koji je trijumfovao nad Bugarima 1018. godine, ilustracije psaltira pružaju niz malih slika uzetih iz života Davida, pisca psalama. Menolog, pak, ima mnogo velikih slika — jedna slika dolazi na celu stranicu — i one oživljavaju događaje, slavljene službama liturgijske godine, iz dana u dan, i iz meseca u mesec (kodeks iz Vatikana odgovara samo jednom delu godine). Potpuno delo mo-



Raspeće sa Deobom Hristovih haljina. Sredina XI veka.
Minijatura u jednoj knjizi jevanđelja. *Pariz, Nar. bibl. grčki 74.*

ralo je da obuhvati celu godinu. Predstavljeni događaji su jevanđeoske epizode slavljene liturgijskim praznicima (Rođenje, Poklonjenje mudraca, itd.) i scenama prirodne i naročito nasilne smrti svetaca Crkve (jer, doista, dan smrti jednog sveca jednak je danu njegovog »rođenja« u stvetosti).

Ove slike, nešto malo poznije od hiljadite godine, koje su morale imati ikonografske prototipove starije za jedan vek, izašle su iz radionice koja je uživala veliki ugled. Dokaz za to su imena koja su — suprotno vizantijskim običajima — zapisana sa strane svake slike. Bila je potrebna čitava slikarska ekipa da bi ostvarila brojne ilustracije menologa. Utoliko je zanimljivije opaziti da se slike raznih izvođača malo razlikuju jedne od drugih, dok komadi koji pripadaju istom slikaru, nisu međusobno srodniji od drugih minijatura istog rukopisa. Verovatno je ovo delo jedne skupine izvođača, koji su podelili posao, a svi su slušali uputstva jednog, glavnog majstora.

Osobine stila minijatura u njegovoj zrelosti

U ovim slikama, i izvesnim delima iste vrednosti — kao što su menolozi u Baltimoru i Moskvi, jevanđelja na Sinaju *(br. 204* i jedan drugi), na Svetoj Gori, *Iviron 5,* i još jedan u Parizu, *grčki 64* — vizantijski stil, u minijaturi, dostiže svoju zrelost. I tu se nailazi na klasično znanje iz X veka, ali je ono izloženo po ukusu vremena i vizantijske sredine. Zadržano je oblikovanje tela i draperija na antički način, ali je geometrijski shematizam na njima uznapredovao u poređenju sa ranijim minijaturama. Kompozicije na koje je primenjen, obuhvataju sve elemente slike, ljudske figure, arhitekturu i predeo; ljudska figura i dalje ima prevagu, ali ona se potčinjava sklopu kompozicije, uspostavljaju se veze između silueta figura i ivica planina i arhitekture koje se uzdižu iza njih. Pošto je postala potpuno srednjovekovna, umetnost ne okleva više između različitih rešenja prostora: držalo se jedne jedine srazmere za sve ljudske figure, treća dimenzija je takođe prevedena na svuda vrlo srodan izgled — scena se odigrava na uzanoj traci zemlje, iza koje se uzdiže pozadina sa građevinama i predelom; granica između njih ostaje neodređena i izvesni likovi mogu da pripadaju i prostoru ispred te pozadine i da budu u njoj samoj (tako neka figura stoji između dva brega iz pozadine, ali dohvata neki lik iz prvog plana).

Slike pariskog rukopisa, *grčki 64,* dodaju klasičnom antropomorfnom repertoaru raskošan ornamentalni ukras i mi ćemo se na to vratiti. Za sada, nastavimo sa našim ispitivanjem slika u pravom smislu te reči, i posmatrajmo izbliže značajan vid pravog vizantijskog dela iz



Ozdravljenje paralitičara. Minijatura iz XII veka u jevanđelju VI. 23. iz *Bibl. Laurencijane iz Firence.*

tog vremena, to jest, glave brižljivo oblikovane na antički način, ali tumačene kao portreti sa osobenim crtama, krivih noseva, velikih očiju punih izraza. Asketski ideal počinje da se potvrđuje, kao, na primer na dvostrukoj slici Hrista i proroka Jeremije, u jednom rukopisu u Laurencijani u Firenci, čiju reprodukciju donosimo. Ali punoća oblika nije još napuštena, kao što će to biti kasnije. Isto se odnosi i na lepu sliku svetog Jovana Zlatoustog, u Muzeo Sakro u Vati-

T. NA STR. 45.

T. NA STR. 169.

kanu, kojeg isto tako prikazujemo, a koji potiče iz vremena oko hiljadite godine: slika, uprkos monumentalnom izgledu, ima razmere ikone ili velike minijature, i pokazuje nam najlepši stil vizantijske minijature, vrlo klasične, ali s klasicizmom protumačenim ukusom vremena, koji je osobito sklon kompoziciji punoj ritma i izvesnom graficizmu.

Oko sredine veka nastao je zbornik propovedi Jovana Zlatoustog, u pariskoj Narodnoj biblioteci *(Koalen 79)*, koji ima na početku portrete Nićifora III Votanijata (1078—1081) i njegove žene, sa minijaturama istog stila vrlo uzdignute umetničke vrednosti. Donosimo sliku arhanđela Gavrila, čije crte lica, prefinjenost ritmične kompozicije i otmena silueta svedoče o trajnosti klasičnog ukusa. Ovde je isto tako uznapredovao graficizam, naročito u oblikovanju lica i kose. Javlja se jedan novi elemenat na koji ćemo ponovo naići kada bude reč o emalju: naklonost ravnim tonovima živih boja, nadahnuta bojama emalja, povodom predstavljanja dvorske odeće, ukrašava sliku arhanđela lepom azurno-plavom bojom. Obuzet ovim dekorativnim efektima, slikar im daje prednost slikajući odelo, te plavi ogrtač sa zlatnim palmetama potpuno prikriva plastične oblike tela.

T. NA STR. 53.

Ilustrovani vizantijski rukopisi iz XI i XII veka

Iluminisani vizantijski rukopisi većinom pripadaju XI i XII veku. Kako je njihov broj veliki nećemo ih sve opisivati, pa čak ni navesti. Njihova umetnost je, uostalom, dosta jednoobrazna i nekoliko uzoraka, koje ističemo, mogu o njoj da nam pruže zadovoljavajuću sliku. Međutim, govoreći o jednoobraznosti ovog slikarstva, iz XI i XII veka, želimo da kažemo, ne da sva dela tu liče jedno na drugo, nego da čitav niz sličnih dela tu pokazuje iste osobine. To je znak cvetanja radionica i bujne delatnosti, a to izgleda vrlo tačno za XI i XII vek u Vizantiji. Ali, tako snažan početak pretpostavlja, očigledno, postojanje brojnih radionica i velikog broja izvođača. I jedni i drugi mogli su da se specijalizuju u jednom rodu slikarstva i u jednom posebnom stilu. Među radionicama, čija dela najbolje poznajemo, potrebno je naročito navesti radionice manastira Studiona u Carigradu. U drugoj polovini XI veka, tamo je naslikano jedno četvorojevanđelje *(Pariski grčki 74)*, koje na svakoj stranici ima više ljupkih i blistavih slika. Od te obimne ilustracije ističemo Raspeće sa Deobom Hristovih haljina. Ovaj primer daje tačnu predstavu o prefinjenosti ove umetnosti koja vešto barata siluetama figura i predmeta, koji se ističu na svetloj podlozi pergamenta i čine celine savršene skladnosti. Punoća oblika potpuno je potisnuta a »svetlost« draperija zamenjena mrežom

T. NA STR. 135.

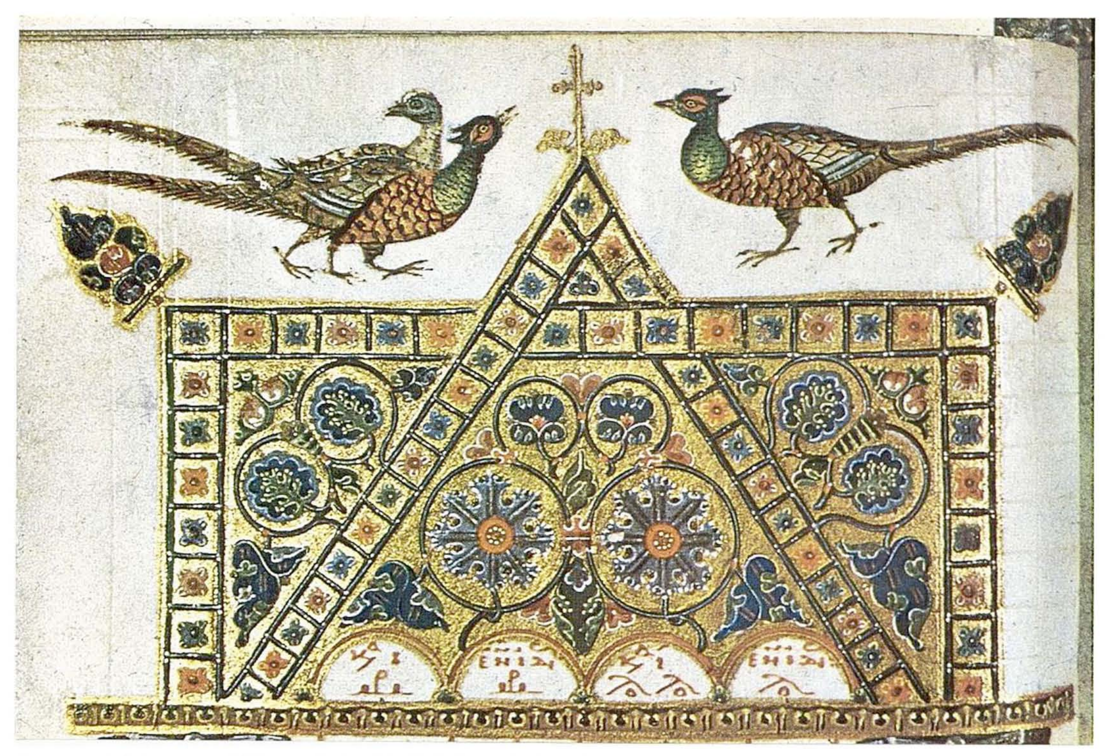


Odricanje Petrovo. XII vek. Minijatura u jednoj knjizi jevanđelja. *Parma, Bibl. Palatina, kod. 5.*

zlatnih poteza uzetih iz ćelijastog emalja. Iz istog izvora potiče i gama boja, gde su one čiste i žive, utisnute među zlatne pregrade. Dok je ista umetnost primenjena u marginalnim ilustracijama psaltira, prepisanog 1066. godine (*Brit. Muz. 19.352*), postoje pandani ovim majstorskim delima, iz druge polovine XI veka, koja su nastala više decenija posle njih, a čiji su stil i ikonografija srodni ali i različiti. Četvorojevanđelju iz Pariza, *grčki 74*, odgovara četvorojevanđelje iz Firence, *Laurenc. VI. 23,* a psaltiru iz Britanskog muzeja, jedan psaltir u Vatikanu, *Barberini grčki 372.* Gabrijel Mije je, upoređujući ikono-

grafiju ovih četvorojevanđelja video u njima epigone starohrišćanskih umetničkih škola, jednu sa središtem u Antiohiji, a drugu sa središtem u Aleksandriji. Ali, ova hipoteza ne izgleda da se može potvrditi, možda zbog nedostatka dokaza. Zauzvrat, ono što izgleda sigurnije, to je klasičniji izgled ova dva niza minijatura iz vremena Komnina, kada se uporede sa minijaturama iz XI veka. Tako, mada je minijaturista rukopisa *Laurenc. VI. 23.* zadržao raspored slika po trakama, koje prekidaju tekst, i male razmere, njegovi likovi su bliži klasičnim figurama od učesnika u majušnim scenama pariskog rukopisa, *grčki 74*. Slike iz XII veka preuzimaju stavove tipične za antičke figure i tradicionalne draperije. Ma koliko stidljivo, treća dimenzija se ponovo javlja, kao i razni sporedni predmeti, nameštaj i arhitektura sa skraćenjima. Jedan vid umetnosti Komnina je, ne odlazeći jako daleko u ovom pravcu, nagovestio izvesnu klasičnu »renovatio«.

Mada manje značajan od onoga iz X veka, pod Makedoncima, ovaj pokret postoji, a niz dosta značajnih minijatura i nekoliko celina fresaka o njemu odlučno svedoče. Izgleda kao da je polet »renesanse« Makedonaca bio zaustavljen oko sredine XI veka, što je takođe razdoblje političkih nemira i neizvesnosti u Vizantiji. Minijature iz vre-
T. NA STR. 53. mena Nićifora III Votanijata (v. anđela, str. 53) i od njih deset godina mlađe minijature psaltira iz Britanskog muzeja datovane u 1066. go-
T. NA STR. 135. dini, ili pariskog rukopisa, grčki 74 (naša tabla), pripadaju tom razdoblju, koje neguje grafički stil i ornamentalni ukras, ne bez umnožavanja orijentalizama. U to isto vreme Nićifor III je doveo u Carigrad, prvi put, turske jedinice i okružio se bugarskim dostojanstvenicima. Veliki poraz od Seldžuka, kod Mancikerta 1071. godine, nesreća je sa kojom se svršava ovo razdoblje. Dolazak Komnina, počinjući od Aleksija I (1081—1118), znači obnovu države, ali takođe — verovatno sa izvesnim zakašnjenjem u odnosu na politički polet — *»renovatio«* umetnosti koja, još jedanput, ide zajedno sa pokušajem da se preporodi u dodiru sa klasičnim tradicijama. Ovo vraćanje starim tradicijama, koje će trajati u toku čitavog XII veka, nalazi odjeke u minijaturama koje smo naveli i u mozaicima, iz vremena nešto malo pre 1100. u Dafnima (str. 110). Posmatrani s tačke gledišta nove »renesanse«, mozaici sa Hiosa vezuju se za Dafne, kao što se minijature pariskog rukopisa, *grčki 74*, vezuju za minijature firentinskog rukopisa, *Laur. VI. 23.* U vreme Komnina, a naročito oko godine 1100. i u prvoj polovini XII veka, stvarane su ilustracije zbornika Propovedi o Bogorodici, pripisanih nekom Jakovu, kaluđeru u manastiru Kokinova-



Ornamentalni ukras. Slika u jednoj knjizi jevanđelja, oko 1100, *Pariz, Nar. bibl. grčki 64.*

fosu, nedaleko od Carigrada (poznata su dva primerka, u Narodnoj bibl. u Parizu i u Vatikanu). Isto je sa slikama koje se nalaze na početku lepog četvorojevanđelja iz Parme (*Palatina 5*) i koje prate jedno izdanje propovedi Grigorija Nazijanskog iz XII veka (*Parski grčki 550* i na Sinaju). Primerak sa Sinaja je rađen u Carigradu, u manastiru Pantokratoru, čiji je osnivač i pokrovitelj bila vladajuća dinastija. Dakle, predstavlja nam se, verovatno, umetnost koju je podržavala dvorska sredina. U suštini, ta umetnost je sadržana u slikama rukopisa *Laurenc. VI. 23,* ali, dela koja smo naveli iz drugih ru-

kopisa predstavljaju je u boljem svetlu i na mnogo potpuniji način. Prisustvo klasičnog ukusa u njima je svuda postojano, na isti način kao u rukopisu *Laurenc. VI. 23,* samo je često ova klasična crta vidljivija, kao na primer u sklopu i drapiranju figure svetog Petra
T. NA STR. 139.
(str. 139: Odricanje Petrovo, jevanđelje iz Parme, *Palat. 5).* U svim ovim rukopisima svaka predstava je potpuna slika (sa ramom), a scene uprkos njihovom ikonografskom lakonizmu, imaju zaprepašćujuće snažnu dramatičnost. To je postignuto crtežom figura, jasnoćom njihovih pokreta, stavova i mimikom lica. Pokret i izraz lica više su istaknuti nego u starijoj umetnosti, a isto je i sa strukturalnom povezanošću raznih figura i sporednih predmeta scene. Ima, uostalom, izvesnog napretka u naporu da se sa više tačnosti odrede predmeti, arhitektura, odela. On se vidi, isto tako na najnaprednijim freskama iz sredine XII veka, kao u Nerezima (v. str. 118), gde je dramska snaga još veća nego u našoj skupini minijatura. Kao što smo videli, slikar tu jako nastoji da dâ dirljivu sadržinu — nežnost deteta, patnju i smrt. Isto je i u našim minijaturama: ilustracije propovedi monaha Jakova razvijaju u celom ciklusu apokrifne događaje iz detinjstva Bogorodičinog dok se slike jevanđelja iz Parne uzbuđeno zadržavaju kod scena Stradanja Hristovog. Naša tabla prikazuje jednu od ovih scena. Tragičan izraz Petrov ovde je vešto suprotstavljen običnim gla-
T. NA STR. 139.
vama slugu, ravnodušnih prema drami, ukrštena drva na vatri i dekorativna lođa, islikani su brižljivo. Ova umetnost je napojena istim duhom kao i mnoge italijanske slike XII i XIII veka, koje je sama nadahnula, i nagoveštava pojavu vizantijskog slikarstva Paleologa. Moglo bi se to isto reći o izvesnim slikama iz nekolikih rukopisa prvih knjiga Starog zaveta, a naročito u onim iz Vatikana *(grčki 749)* i iz Laurencijane u Firenci (*Plut. V, 38*). Ove ilustracije Biblije nadahnute su starohrišćanskim uzorima, koji su, izgleda, ostali po strani u prvim vekovima posle ikonoklazma, kao uopšte sve teme iz Starog zaveta (u saglasnosti sa kanonom Trulskog sabora iz 695. godine, koji je zapovedao da se ne slikaju simboli i »senka Istine«, to jest biblijski antetipovi Hrista, od kada nam Inkarnacija dozvoljava da predstavljamo njega smog). Ponovna pojava ilustrovanih biblija u XII veku bila bi tako znak, koji unapred najavljuje nova vremena, utoliko više što će umetnost razdoblja Paleologa produžiti da se zanima za Bibliju i sama će se služiti starohrišćanskim uzorima u obrađivanju biblijske sadržine. Ali, stil slikarstva — bar u rukopisu iz Vatikana a u manjem stepenu i u rukopisu iz Firence — svedoči o

želji da se da nov podsticaj antičkim slikama koje su preuzete. To se naročito vidi u upotpunjavanju, novim elementima, predstava ljudi, predmeta koji ih okružuju, arhitekture i predela u čijoj sredini stoje. Fizički tip ličnosti menja se prema sadržini slike, scene zamenjuju pojedinačne figure tamo gde to sadržina zahteva, a velika građevina zauzima mesto simboličnog arhitektonskog motiva. Tehničke promene se takođe izvode, u smislu obogaćenja izražajnih sredstava: čisto slikarsko oblikovanje tela, s postupnim prelazima, obezbeđuje im veću punoću i životnost, a pojačana senzibilnost se pokazuje u mimici lica, u određenosti pokreta i u brižljivosti sa kojom se crtaju životinje (vidi posebno scene stvaranja ptica u Bibliji iz Firence). Međutim, nema one vrste istraživanja na kojoj će se, nasuprot, jako nastojati pod Paleolozima: to je začinjanje treće dimenzije, volumen i prostor. U tom pogledu ovo čitavo slikarstvo se držalo onoga što je definisano na početku razdoblja Komnina.

Veći značaj ornamentalnog ukrasa

Opet u rukopisima, otkrivamo opštu težnju da se da veće mesto ornamentalnom ukrasu i da se tu obogati dekorativni program. Dok su na Zapadu rukopisi bili prekrivani bogatim ornamentalnim ukrasom još od davnih vremena — Irci i Anglo-Saksonci su za to dali primere već u VII-VIII veku — Grci su bili spori da krenu tim istim putem. Izvesni kritičari umetnosti pretpostavljaju, kao što smo ranije već rekli, da počeci obilnog ornamentalnog ukrasa nastaju u inoklastičkom razdoblju (726—843). Ali, ova hipoteza ne može se danas lako proveriti zbog nedostatka sačuvanih rukopisa, a za istoriju ona postaje manje zanimljiva zbog činjenice da uloga ikonoklasta ne bi mogla nikako da se odredi u odsustvu rukopisa iz njihovog vremena. Jer, od grčkih ornamentisanih rukopisa koje znamo, jedni su iz vremena pre ikonoklasta, a drugi iz postikonoklastičkog razdoblja. Ni jedni ni drugi, nikada ne daju ornamentalnom ukrasu onaj značaj što su mu dali latinski rukopisi.

U stvari, tek od sredine X veka, a naročito u XI i XII veku, vidi se da vizantijski minijaturisti poklanjaju veliku pažnju ornamentalnom ukrasu. Od vremena »renesanse« Makedonaca, nekada se ornamentalni motiv proširuje na okvir što okružava sliku. Ali, očevidno je, da je ovaj ukras shvaćen kao deo rama, što je shvatanje svojstveno antičkoj umetnosti — koja je još snabdevala vizantijske slikare toga vremena dekorativnim temama tih okvira (razni motivi u Pariski grčki 139, poseban ram u vidu ćivota u Vatikanu, *Barber. grčki 285)* — a ne sastavni deo slike u rukopisu, kao što će to biti obično u ruko-

pisima iz XI, a naročito iz XII veka. U jevanđeljima, ukras se usredsređuje na stranama Kanonskih tablica (tablice konkordancije četiri jevanđelja) i na prvim stranama svakog jevanđelja. U drugim rukopisima, ornamentalne kompozicije sačinjavaju »zaglavlja« ili »vinjete«, na početku knjige ili poglavlja. Umetnik teži da čitavu stranu rukopisa predstavi kao jedinstvenu dekorativnu kompoziciju, čemu doprinose vinjeta, ukrašeno početno slovo i sam tekst rukopisa, sa igrom punog i praznog, stupcima, i eventualnim marginalnim oznakama. Često su dve susedne strane, koje se mogu videti u isto vreme, predstavljene kao dva krila dekorativnog diptiha, a prave slike su shvaćene kao deo ovih ornamentalnih kompozicija. Tako se na levoj strani često nalazi portret jevanđeliste u ukrašenom ramu, dok su na desnoj strani, što se nalazi naspram nje, vinjeta manje-više razgranata, inicijal, sa ili bez lika, naslov ispisan velikim slovima, mogući podnaslovi i čisti tekst, sa svim svojim raznim znacima, koji, neophodni čitaocu, imaju takođe dekorativnu ulogu. Reprodukujemo uokvireni portret jevanđeliste uzet iz jedne dekorativne celine ovog roda, jedan inicijal sa figurama i onim što ga okružuje (*Pariski grčki 550*), kao i dva primerka Kanonskih tablica sa bogatim ukrasom (*Pariski grčki 64*). Ovi primeri nam pokazuju još dva niza motiva što su se, u XII i XIII veku, upotrebljavali u Vizantiji. To su, s jedne strane, polja od naspramnih cvetova i razni pervazi, a, s druge strane, marginalni motivi sa majušnim likovima, životinjama i pticama, što sve zajedno nekad obrazuje male scene pune života. Tema ornamentalnog polja doživela je veliki uspeh u slikarstvu vizantijskih rukopisa, pošto je prethodno našla polje primene u obliku pljosnatih reljefa na timpanima, fasadama i na ogradama hrišćanskih građevina iz VI veka (Sveta Sofija u Carigradu, zidovi iznad arkada) i muslimanskim iz VIII-IX veka. U umetnosti Omejada (palate Kasr el Heir, Kirbet el Mafjar, Mhata, Velika mošeja Kairuan), nalazimo verzije ovih ornamentalnih polja najsrodnije onima iz vizantijskih minijatura iz X, XI i XII veka. Ovaj rod ornamentalnih polja mogao je preći u Vizantiju krajem inoklastičkog razdoblja, kada su uticaji mlade muslimanske umetnosti, izgleda, tamo prodrli. Ali, to je samo jedna mogućnost, a treba se odmah setiti druge struje, koja je imala važnu ulogu u izgrađivanju vizantijskog ornamentalnog repertoara, po isteku ikonoklastičke krize. Odista, izvesni rukopisi iz X veka (među najznačajnijim, *Vatik. grčki Reg. 1*, *Pariski grčki 510* i drugi, mlađi nekoliko decenija, na primer, *Pariz, Koalen 20*, itd.) kao i mermerni re-

T. NA STR. 35.

T. NA STR. 29. I 145.

Teme ornamentalnih polja



Dete (?) i medved koji jede med. Smrt svetog Vasilija. Slikarstvo XII veka. *Pariz, Nar. bibl. grčki 550.*

ljefi iz Bogorodičine crkve Konstantina Lipsa (iz 911. godine a zove se još Fener Isa), reljefi iz Preslava i ornamenti na svili iz Bamberga i na drugim svilenim tkaninama, ili, pak ornamenti vizantijske keramike iz istog vremena, uveliko pribegavaju klasičnim i iranskim ornamentalnim motivima (u njihovom izvornom obliku) koji su već bili oživeli vizantijski ukras sa početka justinijanske ere (prva polovina VI veka). U značajnoj oblasti ornamentalnog repertoara kroz ovaj vid najpre se pokazuje »renesansa« Makedonaca: još od kraja IX veka, preuzimaju se teme i motivi, klasičnog i iranskog porekla, kojima se služilo u Carigradu čak tri veka ranije, u vreme prvog poleta vizantijskog ukrasa. Iranski motivi su tu glavni, ali su oni mogli da budu preuzeti u X veku, ne neposredno s Istoka, nego sa preostalim motivima koji su sačinjavali vizantijski ornamentalni repertoar iz VI veka. Međutim, muslimanska dela, koja su sa svoje strane negovala u tom razdoblju dekor iranskog porekla, a koja je trgovina unosila u Vizantiju, mogla su doprineti uspehu ove vrste ornamenata. Što se tiče udela muslimanskog dekora možemo biti odlučniji, u pogledu tema ornamentalnih polja, sa cvetićima i raznim palmetama. Vizantijske verzije ove teme, počev od X veka, mnogo su bliže omejadskim primerima iz Sirije (navedeni gore) nego vizantijskim preikonoklastičkim ornamentima (kao što su vajani ornamenti u unutrašnjosti carigradske Svete Sofije).

Male marginalne slike

Drugi glavni elemenat vizantijskog dekora u srednjovekovnim rukopisima — male marginalne slike — klasičnog je porekla. To je jasno za male ljupke ptice, okupljene oko kladenca, kao što se to vidi na našoj tabli *(Pariski grčki 64)* i za male scene sa malim crncima kao lovcima i decom. Ptice na kladencu, čine deo dekorativnog ciklusa vrtova, omiljenog kod Rimljana carske epohe (Livijina kuća na Prima Porta, Rim, itd.). Scene lova sa crncima i teme dečijih igara, ili deca što zamenjuju odrasle osobe u opasnim scenama sa životinjama ili u cirkuskim igrama — sve su to »zajednička mesta« slikarstva iz poslednjih vekova antike. Novost je u tome što su u XII veku ponovo ušla u upotrebu i što su od ovih motiva — koji su u antici bili opšte korišćeni, računajući i monumentalni dekor (zidno slikarstvo, podni mozaik) — stvoreni elementi dekora malih razmera, namenjenog rukopisima, čak isključivo marginalnom ukrasu izvesnih, vrlo određenih stranica rukopisa. Pri svemu tome, ove male, profane i zabavne slike dodaju jednu novu crtu rukopisnom ukrasu kada se u njemu pojave u XII veku. Sačuvani primeri nas navode da u njima prepo-

znamo novinu doba Komnina (motiv ptica na kladencu pojavljuje se i ranije, ali ostaje shematičan pre kraja IX veka), ili bar motiv potpuno izražen pod Komninima.

To je podjednako tačno i za ukrašene inicijale, snabdevene religioznim predstavama, a isto tako i životinjama. čudovištima, i čitavim ciklusom motiva, uzetim iz cirkusa (atlete, svirači, opsenari, akrobate, dresirane životinje). Ovaj dekor profane sadržine, uzete iz javnih zabava, treba posmatrati kao razvitak antičkog dekora, što smo već istakli, no on izgleda kao vizantijski pronalazak iz vremena Komnina. U grčkim rukopisima on je pandan skoro istovremenim »drolerijama« latinskih rukopisa (od XI veka u Engleskoj i na tapiseriji iz Bajea). Polet ovakvog dekorisanja treba pripisati obnovi koju možemo da zapazimo, gledajući mnoga vizantijska dela iz XII veka, ma kakve vrste ti spomenici bili.

Govoreći o vizantijskom slikarstvu u rukopisima, uzeli smo u obzir samo najlepša ili najtipičnija dela koja su, u velikoj većini ako ne i sva — nastala u Carigradu. Kao što se vidi iz našeg uvoda umetnička dela ovog razdoblja, ili bar prototipovi kojima je provincija podražavala, uglavnom su izrađivani u Carigradu. Odsustvo svakog obaveštenja o mestu nastanka ogromne većine ilustrovanih rukopisa ne dozvoljava nam da izdvojimo provincijska dela i da pokušamo da im odredimo obeležja. Međutim, kao što je za zidno slikarstvo izuzetak Kapadokija, tako je u oblasti slikanih rukopisa južna Italija izuzetak od ovog pravila. Poznata nam je jedna skupina grčkih rukopisa, prepisanih i ilustrovanih u Kalabriji i drugde (na primer, u Salernu i u Grotaferati) u južnoj Italiji, dok drugi mogu da se pripišu Rimu, gde su se u mnogim manastirima, po tradiciji, sklanjala bratstva grčkih monaha.

Slikarstvo grčkih rukopisa u Italiji

Među ovim rukopisima najoriginalniji je ilustrovani rukopis jednog Zbornika propovedi Grigorija Nazijanskog iz 941. godine, koji potiče iz Ređa u Kalabriji *(Patmos 33)*. Biblioteka P. Morgan čuva jedan drugi zanimljiv rukopis, ukrašen minijaturama (Ezopov život i Pilpajeve basne prevedene sa arabljanskog). Najzad, među grčkim rukopisima koje pripisujemo Rimu, navedimo Grigorija Nazijanskog iz Ambrozijane u Milanu (Ambr. 49—50), *Sacra Parallela* iz Narodne biblioteke u Parizu *(grčki 923)* i čuvena Knjiga o Jovu iz Vatikana *(grčki 746)*. Sva tri rukopisa su iz IX veka.

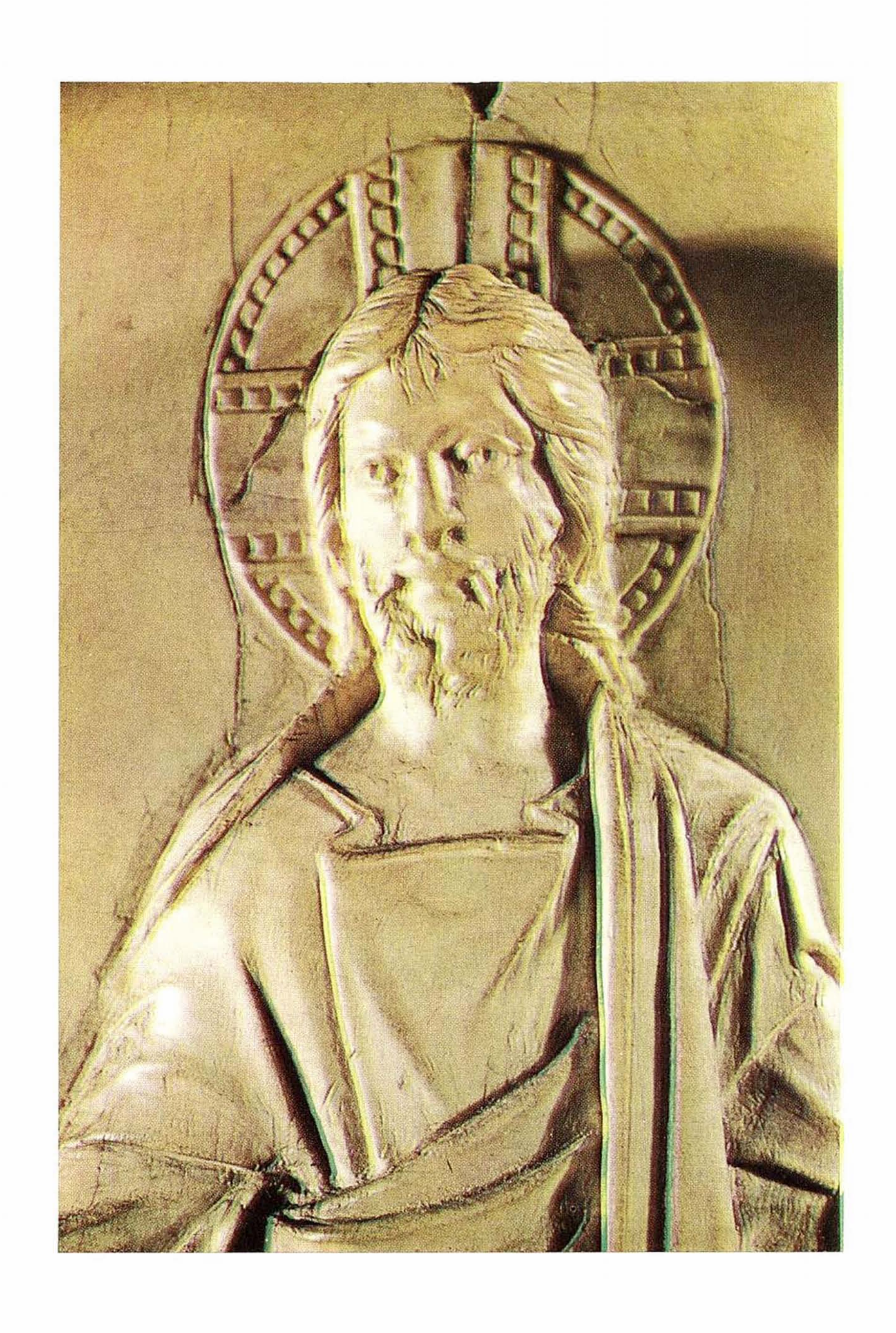
Umetnost ovih grčkih rukopisa nije ista kao u Carigradu. Doista, raspoznaju se elementi, nasleđeni iz starohrišćanske umetnosti, ali otkri-

vamo i pozajmice iz manje-više savremenih dela — karolinških, čisto italskih i čak muslimanskih — kojima su grčki slikari u Italiji bili okruženi. Slikarstvo ovih grčkih radionica u Italiji nalazi se na margini čisto vizantijske umetnosti. Ali, istorijska uloga ovih radionica, u prvom poletu italijanske umetnosti u ranom srednjem veku, morala je biti značajna. Dovoljno je da se podsetimo slikarstva Eksulteta i fresaka u Kastelsepriju, nezamišljivih bez neposrednih vizantijskih prototipova. Jednoga dana će se isto tako odrediti u kolikoj meri otonsko slikarstvo (X-XI veka) u Nemačkoj, duguje iskustvu grčkih slikara iz Rima i njihovih takmaca iz severne Italije. Slikarstvo u Knjizi o Jovu iz Vatikana, izgleda da neposredno najavljuje neke od najupečatljivijih uspeha nemačkih slikara otonskog razdoblja. Zapazićemo da nas grčka umetnost iz srednjega veka za koju se zna da je upražnjavana u krajnjim provincijama Carstva (up. *supra* naša zapažanja o freskama Kapadokije i minijaturama srednje i južne Italije), približava istovremenoj umetnosti Zapada, dok nas umetnost vizantijske prestonice udaljava od nje. Ne zadržavajući se na objašnjavanju ove upadljive činjenice, reći ćemo jednostavno da izvesna usamljenost carigradskog stvaralaštva zavisi od razumevanja klasične antičke estetike koje je, u vizantijskoj prestonici, bilo neuporedivo dublje nego igde.

SKULPTURA

Savremeni istoričari umetnosti često prave grešku koja se sastoji u tome što svrstavaju u »industrijsku umetnost« dela srednjovekovnog zlatarstva, figurativni emalj, skulpturu u slonovači, i, uopšte, dela koja glavni estetski učinak duguju skupocenom materijalu i složenoj tehnici. Cena materijala nema ničeg zajedničkog sa estetskom vrednošću, a s druge strane, tehnička složenost jednog mozaika nije ništa manja od tehnike emalja, pošto se podrazumeva da ni u jednom od ovih umetničkih zanata mašina nije zamenila ručni rad izvođača. Drugačije rečeno, umetničke zanate, o kojima je reč, treba staviti u isti red sa slikarstvom koje je bilo glavna umetnost Vizantinaca u srednjem veku.

Monumentalne skulpture skoro nema u vizantijskim zemljama upravo u vreme kada ona na Zapadu doživljava iznenađujući i trajan polet. Nje nema ni u crkvenoj ni u profanoj umetnosti za vreme čitavog razdoblja koje razmatramo, a da pri tom ne možemo objasniti njeno odsustvo bilo kakvim zakonskim uredbama. Moglo se, međutim, dogoditi da su napadi ikonoklasta, koji su se trudili da izjednače ikonofile sa idolopoklonicima, odstranili skulpturu — »najmateri-



Hristos (detalj). Slonovača iz sredine X veka. *Kabinet medalja, Pariz.*

jalniju« umetnost — iz broja tehnika koje su se primenjivale u proizvodnji svetih slika. Profanoj umetnosti pripadaju (iz XI-XII veka verovatno) nekolike između retkih sačuvanih skulptura: statua akrobate koji ide na rukama sa nogama u vazduhu iz Carigradskog muzeja, dva-tri reljefa na bazama stubova, sa likovima dostojanstvenika ili varvara. Ali, umetnost Crkve se takođe usudila da ponekad prihvati jako lepe bareljefe Bogorodice ili svetaca — pored trijumfa Herkula i Aleksandra koji se penje na nebo. Ugrađeni u fasade crkava, kao u Svetoj Sofiji u Kijevu i Svetom Dimitriju u Vladimiru, itd., ovi reljefi, koji se približavaju monumentalnoj veličini (v. fasade Svetog Marka u Veneciji), izgleda da su u XII veku bili brojniji nego ranije. Iako sveden, kao što je bio, ovaj polet skulpture je verovatno u vezi sa naglim procvatom monumentalne romanske skulpture. Kapiteli, venci, a naročito ikonostasi iz vremena Makedonaca i Komnina, pokriveni su često ornamentalnim reljefima, uključujući i zoomorfne motive: to se isto nalazi i u južnoj Italiji — gde je vizantijski uticaj vidljiviji nego drugde na Zapadu — ali koja nije jedina pokrajina latinskog sveta u koju je vajani ukras vizantijskog nameštaja prodro na početku romanskog razdoblja.

Plastični ukras često je stavljan na nameštaj presvučen bronzom i srebrom (ikonostasi, baldahini, ramovi za slike), a još češće na crkvene sasude i druge predmete u crkvenoj i profanoj upotrebi, isto kao i na ikone. Skoro svi veliki komadi su iščezli, no još uvek nas zadivljuju manja, ali dragocena dela, izvedena u toj tehnici. Malo remekdelo ove vrste je reljef (iskucani) u zlatu što predstavlja arhanđela

T. NA STR. 151.

Mihaila (riznica Svetog Marka, Venecija). U Vizantiji su bili omiljeni mali reljefi u bronzi (na proboj), od kojih su dve ikone Bogorodice, u Viktorija i Albert muzeju i na Torčelu, najlepša dela. Druge ikone istoga roda, takođe brojne, od steatita su i slonovače.

Predmeti od slonovače

Slonovača, tradicionalno raskošan materijal, doživljavala je u Vizantiji neprestani uspeh od početka do razdoblja Paleologa. No, u razdoblju koje razmatramo, ima najviše predmeta od slonovače, ukrašene malim, lepim reljefima. U profanoj umetnosti nijedan niz predmeta nije bolje predstavljen od kovčežića od slonovače, ukrašenih majušnim reljefima: scenama i likovima uzetim iz ciklusa Dionisa i Herkula, cirkuskim scenama, životinjama i čudovištima, klasičnim ornamentima, koji čine ljupki i zanimljiv repertoar. U X veku, izgleda, ovi kovčežići su najčešće pravljeni, a lakoća sa kojom su vizantijski rezači slonovače znali da podražavaju svojim antičkim



Zlatna ikona arhanđela Mihajla: kovani reljef, emalj, inkrustacije. Početak XI veka. *Riznica Svetog Marka, Venecija.*

uzorima jednaka je samo sposobnosti carigradskih minijaturista, njihovih savremenika. Ovi kovčežići od slonovače, spadaju među najrečitije dokaze »renesanse« Makedonaca. U XI veku i kasnije, pošto nije prestao rad ove vrste, izmenjen mu je svakako stil, postavši srednjovekovni.

Ista tehnika je služila za izradu malih reljefa religiozne sadržine: najčuveniji su triptisi sa slikama svetaca koji se mole pred Hristom. Triptih, zvan Harbavil u Luvru i jedan u Palaco Venecija u Rimu, najlepši su iz ovog niza, dok usamljena plaketa, u Kabinetu medalja

T. NA STR. 149.

u Parizu, pokazuje Hrista kako blagosilja carski par, Romana II i njegovu ženu (sredina X veka). Dok reljefi kovčežića, profane namene, samo podražavaju uzorima iz kasne klasične umetnosti, slonovača Romana II je originalna po stilu koji se, usvojivši klasičnu estetiku, sa potpunom lakoćom poslužio njome da bi stvorio čisto hrišćanske vizije. Lepi Hristos ove slonovače — njegova plemenita i ozbiljna glava, draperija njegove odeće — spada u najuspelija dela hrišćanskog humanizma Vizantinaca iz X veka.

OSTALI LUKSUZNI ZANATI KOD VIZANTINACA

Posle reljefa svih vrsta, evo drugih vidova vizantijske umetnosti raskoši. Ista ikona u Veneciji, koja nam je pružila primer iskucanog reljefa, otkriva svojstvenost najboljeg vizantijskog zlatarstva: ova umetnost, tesno vezana za dejstvo sjaja i boje zlata, često sjedinjuje više različitih materijala na jednom predmetu, da bi stvorila simfoniju oblika, boja i različitih taktilnih vrednosti. Na ikoni arhanđela

T. NA STR. 151.

u Veneciji (up. *supra*, str. 150), ovaj učinak celine obuhvata, osim reljefa u zlatu, pozadinu pokrivenu filigranom, nečuvene tananosti, koju obrazuju ljupki ornamenti, redovi bisera, ukrasno kamenje i ostale inkrustacije od bojenog kamena, najzad, raznobojni emalj sa ornamentima.

EMALJI

Od jednog skupocenog predemta do drugog, kombinacije različitih tehnika se menjaju kao i broj upotrebljenih materijala. Najčešće se na predmet od pozlaćenog srebra stavljaju redovi bisera i emalja sa ornamentalnim motivimi i sa likovima. To nalazimo na najbogatijoj sačuvanoj skupini vizantijskih putira i diskosa, od X do XII veka, koja se nalazi u riznici Svetog Marka. Sliku jednog od ovih putira,

T. NA STR. 48.

koji je među najlepšima (sredina X veka), donosimo u ovoj knjizi, da bismo uživali u lepoti vizantijskog emalja iz najboljeg razdoblja. Ova tehnika raznobojnog ukrasa, upražnjavana je još u antici, a kod Vizantinaca od VI veka, od vremena Justinijana. Ali, tek oko IX veka, verovatno posle nekih tehničkih otkrića, ćelijasti emalj (tečne



Emalji na krstu pape Paskala I (detalj). Početak IX veka.

Polet ćelijastog emalja

boje u majušnim poljima, omeđenim pregradama, uspravnim u odnosu na osnovu) doživljava nagli polet, jer je omogućena upotreba raznih boja i pravljenje zamršenih mreža pregrada. Od sada se od emalja mogla stvarati jedna grana figurativnog slikarstva, čiji je uspeh bio veliki, zbog sjaja boja koji nijedna druga slikarska tehnika nije mogla da dostigne, sa izuzetkom mozaika (i vitroa, koje su Vizantinci kao i muslimani ovoga vremena, poznavali samo u obliku stakla raznih boja, bez likova i, verovatno, bez ornamentalnih motiva).

T. NA STR. 47, 153. I 157.

Uticaj emalja na istovremeno vizantijsko slikarstvo bio je veliki, naročito na slikarstvo u rukopisima, verovatno od sredine XI i u XII veku. Vizantijski emalji su uvek u obliku zlatnih plaketa (vrlo retko od srebra ili bronze), na koje je pričvršćena emaljna slika. Svaki komad od emalja napravljen je posebno i zavaren zatim na metalnu ploču — bez obzira koje je veličine i kakvog oblika bila — pa čak i na tkaninu (za svečana odela i pokrivače trapeza itd.). Bilo je, isto tako, srebrnih ikonostasa, ukrašenih emaljom, a još su sačuvani veliki predmeti snabdeveni brojnim emaljima, pored ukrasnog kamenja i filigrana.

»Pala d'Oro« iz Svetog Marka u Veneciji

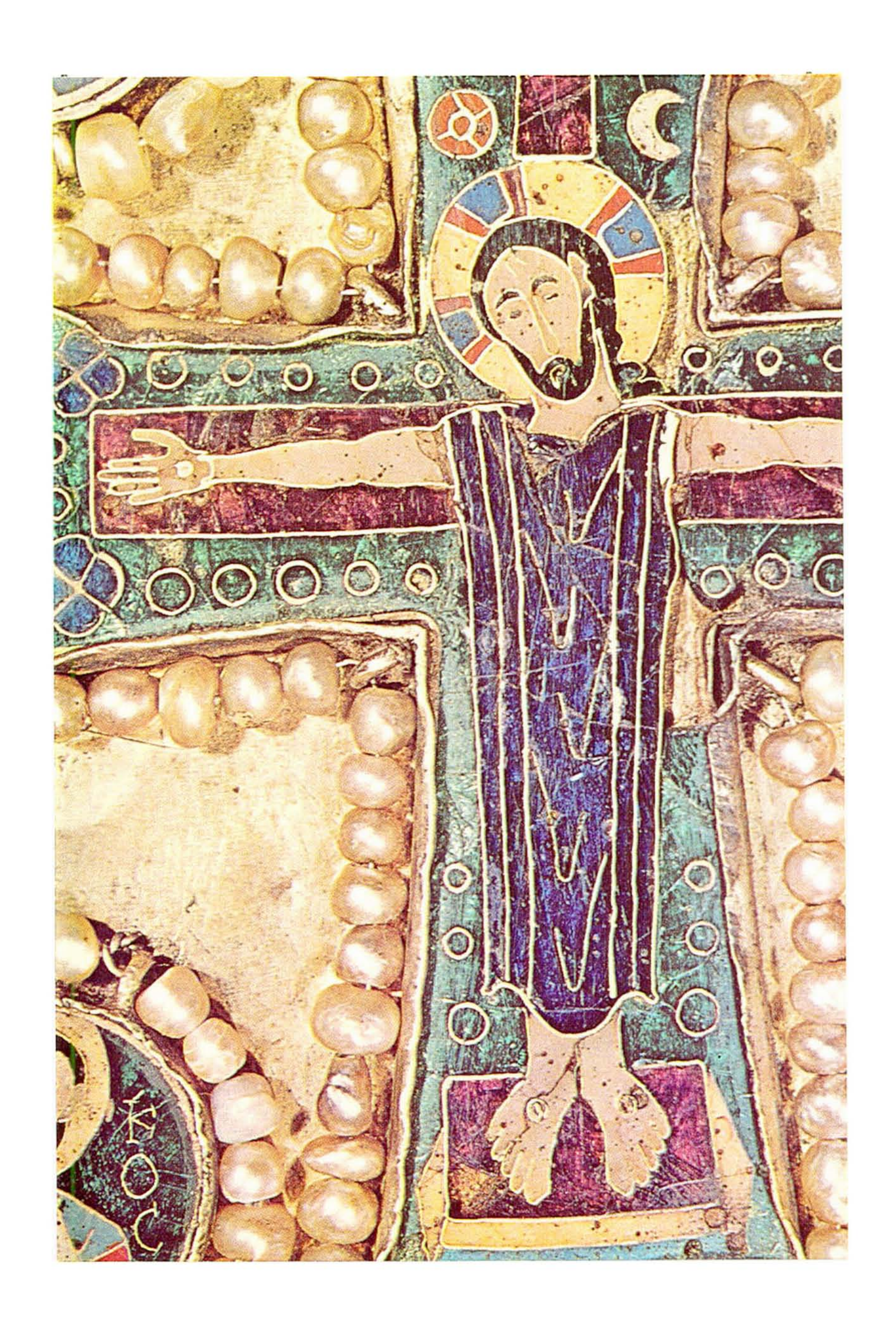
Najčuvenija je »Pala d'Oro« iz Svetog Marka u Veneciji — jedan retabl, postavljen iza glavnog oltara, koji je, uprkos velikim izmenama u XIV veku, delo iz XIII veka, ostvareno u Veneciji, sa elementima jednog starijeg retabla i istovremenim emaljima. Emalji, tu okupljeni, sačinjavaju jednu veliku jedinstvenu kompoziciju: Hristos u slavi, okružen jevanđelistima, prima duboko poštovanje anđela i svetaca, dok se, iznad njega i po stranama, nižu scene iz jevanđelja i iz života svetog Marka. Arhanđeo Mihajlo i velike kompozicije iz gornjeg reda, poznije su od većine drugih emalja, a potiču, možda, sa ikonostasa iz manastira Pantokratora, svetilišta koje su osnovali Komnini u Carigradu u XII veku. Druga značajna celina vizantijskog emalja je jedna ikona u obliku triptiha iz XI veka, koja je doskora pripadala manastiru Hahuli u Gruziji (sada u Muzeju Tbilisija).

ZLATARSTVO

Pošto ne možemo da obuhvatimo sve vizantijske luksuzne tehnike, ograničimo se navođenjem radova u bronzi, inkrustiranih srebrom ili ukrašenih pozlaćenim motivima. Vizantijska crkvena vrata u Italiji (Monte Sant Anđelo u Apuliji, San Paolo fuori le mura u Rimu) i u Rusiji (Suzdalj) najlepši su komadi izrađeni u ovoj, vrlo posebnoj, tehnici.

Rezanje tvrdog kamena

Rezanje tvrdog kamena cvetalo je u Carigradu u srednjem veku. Riznica Svetog Marka u Veneciji, pruža nam za to brojne primere, u obliku pehara i posuda od malahita, oniksa, serpentina, alabastera, itd., koji idu od IX-X do XII veka. Ovo isto razdoblje osta-



Korice jevanđelja od pozlaćenog srebra iz IX veka, emalj i inkrustacija. *Venecija. Bibl. Marćana.*

Gliptika vilo nam je brojne komade i gliptici: male ikone i broševe na kojima su urezani likovi Hrista, svetaca i anđela. Majušnost ovih predmeta ne isključuje, na ovim svetim likovima, plemenit i ozbiljan stil, koji su Vizantinci primenjivali sa besprekornim osećanjem na svojim delima svih veličina.

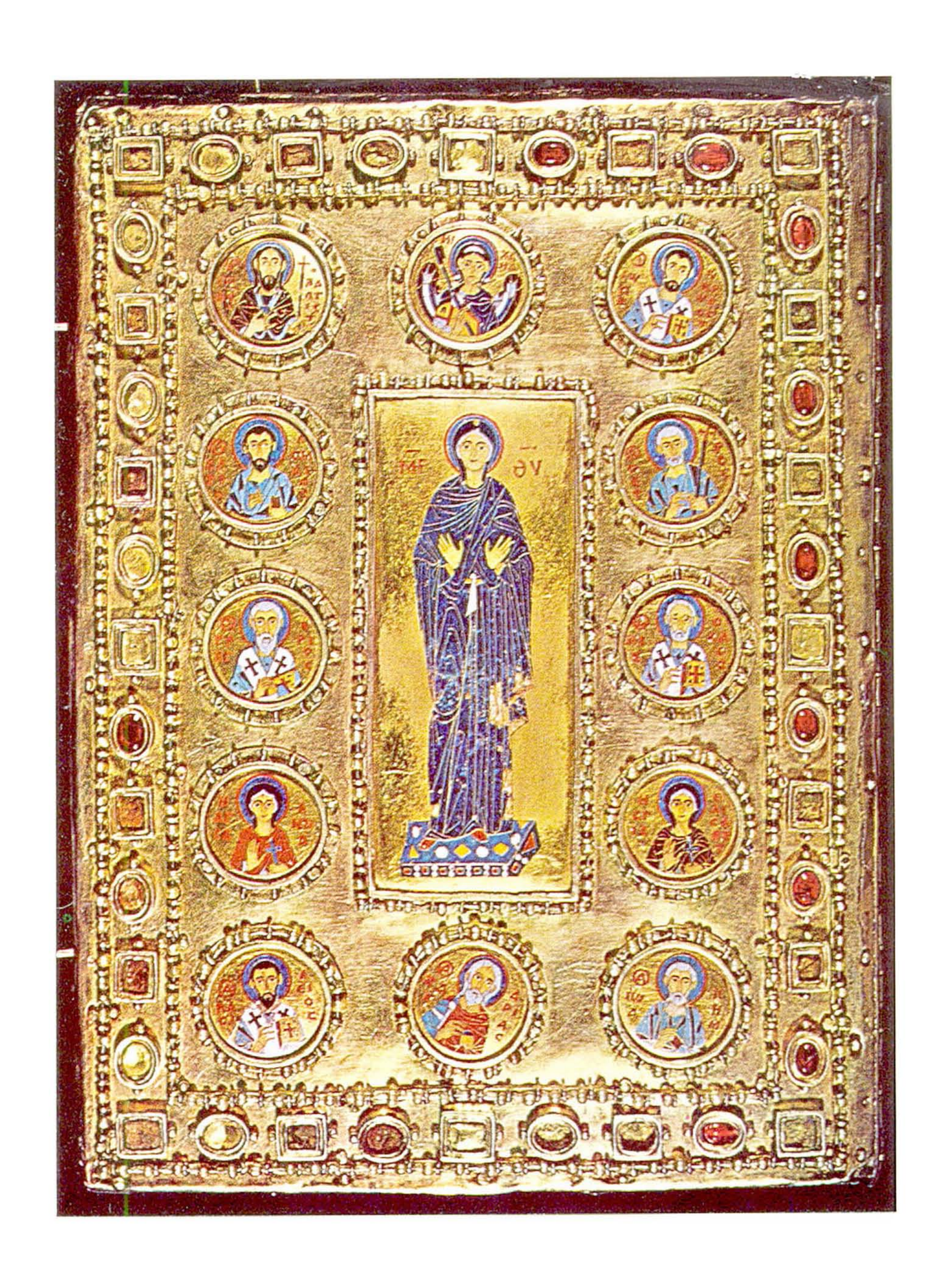
Marketerija Sjajna (lister) i ukrašena keramika

Mogli bismo završiti ovo nabrajanje uzgrednih umetničkih tehnika koje su imale glavnu ulogu u vizantijskom umetničkom stvaralaštvu pre 1204. godine, tehnikom marketerije i keramikom sjajnom (lister) i ukrašenom. Postoje komadi iz X i XI veka što nam potvrđuju postojanje ovih tehnika (muzeji u Carigradu, Sofiji, Baltimoru i Luvr). Ove dve tehnike su služile za izradu lepih komada za monumentalni ukras ili su primenjivane na crkvenom nameštaju i podovima, ali i na malim i velikim ikonama, sa bojama koje su bile skoro isto toliko sjajne kao i boje emalja. Polet svih ovih tehnika raznobojnog ukrasa pada u vreme renesanse Makedonaca.

UKRAŠENA SVILA

Tada su se, takođe, u Carigradu, u radionicama koje su se nalazile u Carskoj palati i koje su radile za Dvor, proizvodile vrlo lepe svilene tkanine, ukrašene raznim ornamentima, sa zoomorfnim motivima i čak ljudskim figurama. Nema sumnje da je ova grana luksuznog zanata (bar u ovom slučaju dozvoljeno je govoriti o industrijskoj umetnosti, jer su tkanine, o kojima je reč, bile proizvođene kao zanatski proizvodi) postojala u Vizantiji još pre vremena ikonoklasta, a carevi, neprijateljski raspoloženi prema slikama svetaca, nisu imali nikakvog razloga da joj zaustave proizvodnju (up. *supra* str. 77). Ali u svakom slučaju, znamo — zahvaljujući sačuvanim ostacima tkanina koje imaju natpise o poreklu — da su, za vreme vladavine careva iz dinastije Makedonaca, tkanine ove vrste bile predmet monopola vizantijskih vladara i da su ornamenti, što su ukrašavali ove svile, bili kopirani sa iranskih uzora, u njihovoj muslimanskoj verziji, istovremenoj ili nešto ranijoj. »Renesansa« pod Makedoncima mnogo je podsticala klasični stil i već smo ranije videli izvanredno uspešno podražavanje antici u vizantijskim minijaturama i slonovači iz toga vremena. Ipak, u istom razdoblju i za iste ljubitelje vizantijske umetnosti, širi se ornamentalni ukras, sa brojnim iranskim i muslimanskim motivima. Raskošne tkanine su bile među nizovima predmeta do kojih je istočnjački način ukrašavanja najviše dopro.

Međutim, u ovoj oblasti se sjedinjavao istočnjački ukras sa predstavama klasičnog porekla, kao što se to vidi na jednoj velikoj tkanini (zavesa?) iz riznice katedrale u Bambergu (početak XI veka): jedan



Okov jevanđelja od pozlaćenog srebra, iz sredine X veka, sa emaljima.

car sa labarumom u ruci jaši belog konja, dok mu dve personifikacije (Rim i Carigrad?) pružaju krunu i šlem. U pitanju je, možda, slika trijumfa Konstantinovog, a na svaki način obnavljanje — kroz umetnost vizantijskog carskog dvora — trijumfalne teme i tehnike sa kraja antike.

V. FIGURATIVNE UMETNOSTI OD XIII DO XV VEKA

Kao što smo rekli ranije, figurativne umetnosti, naročito religiozno slikarstvo, doživele su poslednje razdoblje procvata u vreme Paleologa. Uprkos političkim teškoćama, koje su najavljivale skori kraj vizantijske države, grčke radionice mozaičara, slikara, vajara, i dalje su živo radile, jer im nisu nedostajale narudžbine, koje su dolazile, uglavnom, od članova velikih vlasteoskih porodica Carigrada i vizantijske provincije, ili od slovenskih vladara, bugarskih i srpskih, koji su sledili primer careva Vizantije. U velikoj većini, dela umetnosti Paleologa nalaze se u prestonici Carstva, Mistri, na severu Grčke, u Srbiji i u Bugarskoj. Ako smo ostavili posebno poglavlje za ovu poznu granu vizantijske figurativne umetnosti, to smo učinili zato što ona ima originalne osobine u odnosu na ranija dela iste vrste (to mnogo manje važi za arhitekturu — i zato smo raspravljali o građevinama iz razdoblja Paleologa posle starijih građevina).

U oblasti zidnog slikarstva — freske i mozaici — vizantijski umetnici ovoga razdoblja, stvorili su najznačajnija dela. Ali, pre nego što se na tome opširnije zadržimo, naznačimo da se, ovo razdoblje, u vajarstvu i u ilustraciji rukopisa pokazalo kao originalno i stvaralačko.

VAJARSTVO

Tada su napravljene lepe grobnice sa vajanim arkosolijumima, novoga tipa. Na jednom od ovih nadgrobnih spomenika, koji se prvobitno uzdizao u crkvi zvanoj Konstantina Lipsa, obnovljenoj od strane žene Mihajla VIII Paleologa, vide se poprsja mladog Hrista i apostola. Neke od ovih skulptura (malo ispod normalne veličine) velike su lepote. Jako individualna, nervozna, pa čak i izmučena, ova lica izgledaju kao vizantijske verzije gotičke skulpture iz XIII veka (up. froton portala na severnoj fasadi Svetog Marka u Veneciji). Posle prvog perioda pokušaja, dosta slabo ispitanog, u XI i XII veku, na isteku latinskog razdoblja u Carigradu, a verovatno kao odgovor na latinska vajarska dela (up. jedan nadgrobni gotički spomenik u Vizantijskom muzeju u Atini), vizantijska skulptura se značajno razvila. Ali, izgleda da je to bio samo jedan kratkotrajni plamen (up. *infra* zidno slikarstvo).

SLIKARSTVO U RUKOPISIMA

Pod Paleolozima je slikarstvo u rukopisima nastavilo jako staru tradiciju, i od tih dela nam je ostalo više značajnih celina — neke dosta



Milovanje Bogorodice. Mozaik iz vremena oko 1320. godine u Kahrije džamiji u Carigradu.

obične (jevanđelje. *Pariski grčki 54)*, a neke više nadahnute (teološka dela Jovana Kantakuzina: *Pariski grčki 1242)*. Ali, minijatura izgleda da nije postigla takav uspeh kakav je imala u vreme renesanse Makedonaca i, ponovo, pod Komninima. No, zauzvrat, slikarstvo u rukopisima iz doba Paleologa mnogo je raznolikije i, u nekim slučajevima, njegova umetnost se pokazuje nezavisnijom od vizantijske tradicije

nego sve druge vrste umetničkog stvaralaštva. Neke minijature su rađene u stilu koji uvodi novine, dozvoljavajući spoljne uticaje. Tako je umetnost ilustracija Skilicine Hronike, iz XIII i XIV veka (Nar. bibl. u Madridu) dosta složena. Najčešće, ona se zadovoljava da preuzme stil vizantijskih ilustracija iz XI-XII veka (razdoblje u kome je Skilica mogao da bude ilustrovan prvi put), ali obogaćuje ga motivima, nadahnutim arabljanskom ili turskom minijaturom, i, možda, unosi neke zapadnjačke elemente. Na žalost, ne zna se mesto porekla ovih dragocenih minijatura. U Parizu, jedna medicinska knjiga, iz 1339 *(Pariski grčki 2243)*, i dva rukopisa Knjige o Jovu isto tako potiču iz razdoblja Paleologa. Ali one ne liče, uopšte, jedna na drugu: jedna od Knjiga o Jovu, *Pariski grčki 134*, iz XIII veka, nosi pečat dodira sa istovremenom arabljanskom minijaturom, na primer, ilustracijama Kalile i Dimne, koje su Grci prepisali još u X veku, u Salernu (v. *supra, str. 147*). Druga Knjiga o Jovu iz Pariza, *grčki 135*, je iz 1368. godine, a morala je biti prepisana u Mistri. Utoliko je zanimljivija što možemo da zaključimo da umetnost ovih ilustracija sledi potpuno gotičke uzore iz toga vremena, verovatno minijature severne Italije ili Srednje Evrope. Mada je u pitanju kanonska knjiga Biblije, te slike imaju sasvim profani izgled. Uopšte uzev, to je svetovna i vladarska umetnost, i religiozna u onim vidovima, koji se najviše mešaju sa profanom umetnosti, i koji se u Vizantiji pod Paleolozima najčešće i najlakše odvajaju od pradedovske vizantijske tradicije.

RELIGIOZNO ZIDNO SLIKARSTVO

Religiozno slikarstvo, koje ukrašava zidove crkava, nasuprot, ostalo joj je postojano verno. Ali, ovaj osnovni tradicionalizam nije sprečio Vizantince da stvore novu verziju svoje religiozne umetnosti. Njena originalnost ogleda se u programu zidnog ukrasa, u ikonografskom tumačenju tema, a naročito u stilu, to jest, u umetnosti u pravom smislu te reči. Ostavljajući odmah po strani pitanja, koje se tiču obrazovanja ove preporođene umetnosti i izvora nadahnuća njenih stvaralaca pređimo neposredno na ispitivanje dela.

Na čelo dolaze nekoliko remek-dela, koja govore o tehničkoj sposobnosti umetnika i, prema tome, o visini na kojoj stoje najbolja dela ovog slikarstva. Bez obzira na hronologiju, navedimo mozaike dvaju vestibila iz manastira Hore (Kahrije džamije) u Carigradu i freske jedne kapele, vezane za istu crkvu (oko 1315—1320); zidno slikarstvo crkve manastira Sopoćana, kod Novog Pazara (Srbija, oko 1265);

T. NA STR. 165.

zidno slikarstvo crkve Bogorodice Perivlepte u Mistri (stara Sparta)



Povorka anđela koji služe Nebesku liturgiju.
Zidno slikarstvo u crkvi Mitropoliji u Mistri (Sparta). XIV vek.

oko sredine XIV veka. Poznati su nekoliki drugi mozaički ukrasi istoga stila iz Carigrada, Soluna, Arte, Venecije, kao i više desetina crkava, sa zidovima i svodovima ukrašenim freskama, od XIII do sredine XV veka, među kojima treba pomenuti, za XIII vek Mileševu (oko 1240, Srbija), Bojanu (1259, Bugarska), Ohrid, Sveti Kliment (1295, Makedonija), a za XIV vek, crkve zvane Mitropolija, Brontohion (Afentiko) i Bogorodicu Pantanasu, u Mistri; Kostur, Prizren, Staro Nagoričino, Gračanicu, Lesnovo i jedan niz drugih iz Makedonije i Srbije (različitih datuma, iz XIV veka).

T. NA STR. 167.

Posle vizantijskih mozaika i zidnog slikarstva prethodnog razdoblja, sva ova dela zaprepašćuju uvećanim brojem slika u jednoj crkvi, sa većim brojem figura u svakoj slici i stalnim naporom da se predstavi volumen i prostor. Ovim opštim težnjama, koje se odnose na dekorativno dejstvo, odgovara ikonografski i religiozni program, mnogo širi nego što je bio do tada u Vizantiji. Ne napuštajući slike događaja, koji odgovaraju velikim praznicima, i nizove portreta svetaca, dodaju se drugi ciklusi, nadahnuti jevanđeljem (detinjstvo i stradanje Hristovo, njegova čuda i parabole); zadržava se na životu Bogorodice, delimično apokrifnom, na istoriji njene mladosti, i na događajima oko njenog uspenja. Pored glavnih ciklusa, slikaju se životi svetaca, patrona crkve i, ponekad, svi sveci iz kalendara, dan po dan. Oživljava se uspomena na vaseljenske i druge sabore koji opominju na Vjeruju pravoslavlja, suprotstavljenog jeresima. Ali, najzanimljivije novine nisu u proširenju sadržine, nego u težnji da se neposredno odrazi evharistički kult koji je slavljen u svakoj crkvi. Tako, nalazimo slike koje, zaprepašćujućim mističnim realizmom, pokazuju Hrista kao dete, ispruženog na diskosu, a katkad svete episkope koji služe nagnuti nad njim, i, izgleda, kao da dodiruju njegovo telo svojim nožićem (koji služi sveštenicima za pripremu hleba određenog za pričešće). Druge slike pokazuju Hrista i anđele kako služe službu: to je podsećanje na učenje po kome je kult na zemlji samo odraz onoga koji anđeli neprestano služe Bogu na nebu. Drugde se evociraju različiti predmeti pomenuti u Starom zavetu, koje su grčki oci ubrajali u pralikove Bogorodice: Goruća kupina, Čivot zaveta, itd. Vizantijski ikonografi ovog poznog razdoblja sami stvaraju, ili bar prenose, na zidove crkava, tipološke slike ove vrste, od kojih veliki broj služi da objasni u isto vreme dogmu o Devici Majci Božjoj i, kroz nju, dogmu Inkarnacije, svetu tajnu pričešća, i sledstveno tome, još jedanput, liturgiju koja se služi u crkvi. Suprotno načelu, kojeg se vizantijska

T. NA STR. 161.

T. NA STR. 163.



Rođenje. Zidno slikarstvo u crkvi Bogorodice Privlepte. Mistra, XIV vek.

crkva držala još od kraja VII veka (Trulski sabor 695), dosta obimna biblijska sadržina se vraća u zidno slikarstvo i, s njom, teofanijske vizije proroka koje daju pravo ikonografima da pokažu Boga na nebu, Logosa izvan Inkarnacije kao Božansku Premudrost. Po definiciji on je nevidljiv, ali se verovalo da se može predstaviti onaj njegov izgled kojim se on trenutno prikazao prorocima. Najzad, još jedanput kršeći običaje slikara vizantijskih crkava, vraća se na religiozne alegorije (Jagnje, personifikacija vrline, »Istočnik mudrosti« otaca Crkve nadahnutih Bogom, Jesejevo stablo), a predstavljaju se i sami vernici u činu pobožnosti: osim ktitora u molitvenom stavu, mnogobrojnijih nego ranije, javljaju se skupine hrišćana pred ikonama kako pevaju himne Bogorodici, itd.

Shvatanje crkve kao »ilustrovane knjige« za pouku vernika

Nije svakako lako — ni korisno — ukratko izložiti sve novine zidnog slikarstva pod Paleolozima. Ali, dve-tri težnje su vidljive, a najpre, namera da se od crkve načini jedna vrsta ilustrovane knjige koja poučava vernika o svemu što se tiče njegove vere. Naglasak je ovde stavljen na liturgiju, ali slikani ukras u celini ide dalje: na skromniji način prikazan je onaj program što podseća na program fasada i vitroa gotičkih katedrala, u kojima je E. Mal video enciklopedijsko »ogledalo«. Ova proizvodnja monumentalnih slika u Vizantiji ravna je onoj na Zapadu, kao što su i veliki vajani nadgrobni spomenici, koje smo spomenuli ranije, ravni nadgrobnim spomenicima feudalnog društva Zapada. U oba slučaja, u pitanju je vizantijski odgovor na zapadnjačka dela, a ne dejstvo uticaja (suprotno minijaturama, koje nekad, rekli smo to, otvoreno podražavaju zapadnjačkim uzorima).

Izvor nadahnuća grčkih umetnika

Ispitivanjem oblika slikarstva Paleologa stičemo izvesnu predstavu o izvorima kojima su se služili grčki umetnici. Potrebno je, najpre, zabeležiti sve ono što su oni redovno nalazili u slikarstvu svojih neposrednika, slikara XII veka. Kao što smo ranije rekli, zidno slikarstvo, ovog razdoblja, sačuvano nam je samo u malom broju primera; ali, dodajući im minijature iz XII veka, utvrđujemo da je vreme Komnina bilo plodno u iznalaženju novina svih rodova, koje, delimično, nagoveštavaju slikarstvo Paleologa. Tada su bili stvoreni neki ikonografski tipovi, koje smo naveli, i koje smo već vezali za ono što pripada umetnosti Paleologa, naročito njenim počecima: dirljive teme, kao i sve što se tiče majke i deteta ili patnje, žalosti, ili pak nežne lepote anđeoskih lica.

Tada počinje da se slika mnoštvo sveta, da se umnožavaju realističke pojedinosti iz stvarnog života i arhitekture u pozadini. Mozaici sa Si-



Hristova čuda. Zidno slikarstvo u crkvi Bogorodice Pantanase. Mistra, XIV vek.

cilije — odraz carigradske umetnosti Komnina iz druge polovine XII veka — otvaraju put dvama tipičnim obeležjima slikarstva Paleologa: narativnim ciklusima, opširno opisanim, i smeštaju scena u arhitektonske kulice, rasprostrte u prostor, u dubinu.

Drugi izvori nadahnuća delovali su počev od XIII veka, to jest, u vreme Latinskog Carstva u Carigradu, a verovatno u radionicama slikara iz prestonice i u onima, koje su se, napuštajući možda prestonicu, priključile grčkoj vladi, smeštenoj u Nikeji, i sedištima drugih pravoslavnih vladara. U nedostatku sačuvanih spomenika u tim gradovima, mogli bismo ovo samo da predložimo kao hipotezu. Freske Mileševe (oko 1240), Bojane (1259), a naročito Sopoćana (oko 1265), dokazuju da je najveći broj osobina slikarstva Paleologa mogao da se obrazuje tek u vreme Latinskog Carstva. Doista, moglo bi se misliti da su vizantijski slikari uznapredovali u vreme svog boravka u Bugarskoj i u Srbiji. Ali, ono što upravo određuje taj razvoj isključuje takvu pretpostavku, jer su u pitanju duboki i izvanredno usvojeni uticaji starih mozaika i slikarstva potpuno antičkog ukusa i fakture. No, do izvora ove vrste mogli su slikari najlakše da dođu u nekom velikom grčkom gradu, punom starih spomenika, u kome su se, po tradiciji nalazile slikarske radionice. U stvari, mogli bismo misliti samo na Carigrad ili Solun, ne isključujući nijedan od ovih gradova, u korist drugog, uporno vodeći računa o veoma uspešnom podražavanju antici na ovim freskama, a naročito u Sopoćanima (ali isto tako u Svetom Klimentu, u Ohridu, iz 1295. godine, itd.). Ne bismo to mogli, takođe, potpuno zamisliti — u predstavama monumentalne arhitekture, sa njenom zapreminom i njenim skraćenjima, i u veličanstvenim figurama otmeno obučenim u toge, itd. — bez pozadine klasične kulture i tradicionalnog divljenja za antiku.

Isto tako, u zidnom slikarstvu iz XIII veka vidimo kako se, postepeno, stvara druga tipična osobina slikarstva Paleologa: pribegavanje širokom i punom potezu, modelovanje pomoću mrlja, što zamenjuju graficistički postupak i tanane crte zidnog slikarstva Komnina. Posle sredine XIII veka, sve ono što će određivati slikarstvo Paleologa bilo je već, u stvari, nagovešteno ili započeto.

Međutim, morali bismo još upornije da vodimo računa o lakoći sa kojom su se slikari iz vremena Paleologa — naslednici mnogih pokolenja radnika, vezanih za isti posao — prepustili podsticajima uzora iz svih razdoblja. Prvi kritičari slikarstva Paleologa, koji su poznavali
T. NA STR. 161. samo njegova usamljena dela (poglavito mozaike Kahrije džamije),



Sveti Jovan Zlatousti. Ikona iz XI veka na poklopcu jednog kovčežića.
Muzeo Sakro u Vatikanu.

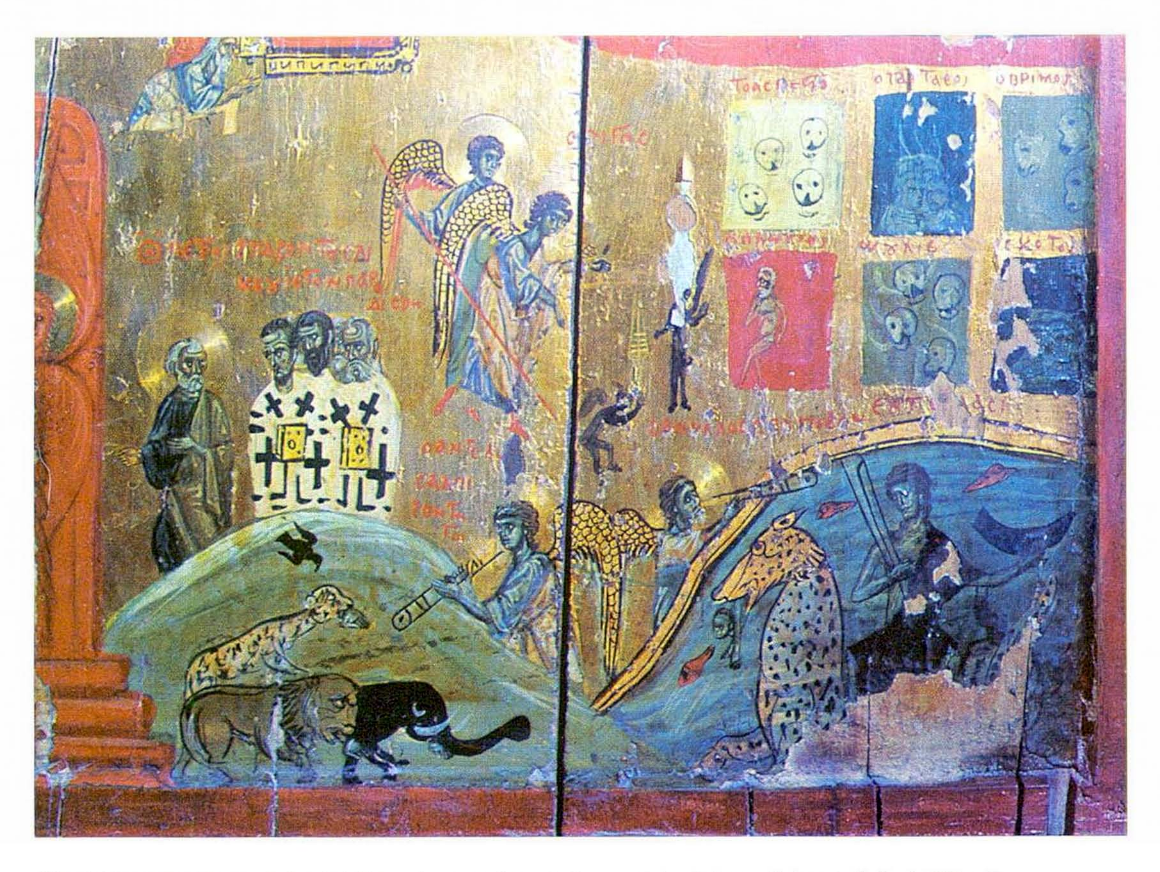
smatrali su ih za kopije starohrišćanskog slikarstva iz Sirije. Ali, danas, niko ne bi podržao takvu teoriju, pored obilja dela iz vremena Paleologa, koja se nikako ne bi mogla vezati za staru sirijsku umetnost, ali koja očevidno vaskrsavaju postupke i motive antičkog po-

T. NA STR. 165.

rekla. Pored mozaika Kahrije džamije, freske Perivlepte u Mistri, i druge, nose jedno posebno upadljivo obeležje, jer su u pitanju razni slikoviti motivi, pronađeni još na počecima hrišćanske umetnosti: tako, u dnu jevanđeoskih scena, ali skoro bez ikakve veze sa njima, vide se potok sa barskim pticama, lepi paunovi ili scene dečijih igara. Da bi našli motive ove vrste, slikari iz XIV veka nisu morali da se vraćaju na paganska ostvarenja; hrišćanski mozaici sa kraja antike pružali su za to takođe primere (kupola u Svetoj Konstanci u Rimu). U stanju smo da navedemo slučajeve neposrednog nadahnuća jednim mozaikom iz V veka (mozaik Hrista Latomskog u Solunu, nadahnuo je jednu ikonu iz XIV veka iz Sofijskog muzeja), mozaicima iz VII veka (uporediti figure i pozadine na mozaicima Svetog Dimitrija u Solunu, ili nekog dela sličnog freskama u Mileševi: jake figure na pozadini koja podražava malim zlatnim kockama mozaika), mozaicima iz XI veka (uporediti lica na mozaicima u Svetom Luki u Fokidi, sa glavama na freskama iz XIV veka u Makedoniji), raznim uzorima iz IV veka (za presto Bogorodice u Starom Nagoričinu up. stolice konzula na diptisima od slonovače), minijaturama iz XII veka (biblijske teofanije iz XIV veka, na primer, u Svetom Klimentu u Ohridu, čiji su sigurni uzori ilustracije propovedi svetog Grigorija Nazijanskog što su radili slikari iz vremena Komnina). Ima dosta slučajeva gde bismo mogli da se kolebamo između uticaja starohrišćanskog zidnog slikarstva i fresaka romanskog razdoblja u latinskim zemljama, kao što je motiv ornamentisanog medaljona što se nalazi na vrhu kalote ili luka (XIV vek: Kahrije džamija u Carigradu i Sveti apostoli u Solunu, itd., a, s druge strane, starohrišćanska kupola u Bagavatu (V vek), romanska kupola iz Lambaha u Austriji, i kalote iz XIII veka u vestibilu Svetog Marka u Veneciji).

Veze sa Zapadom

Naša poslednja tačka poređenja nas podseća da je slikarstvo Paleologa cvetalo u razdoblju velikog poleta evropske umetnosti, koju vizantijski umetnici tog vremena nisu mogli da ne poznaju. Neki od prvih kritičara umetnosti Paleologa smatrali su tu umetnost kao vizantijski odsjaj italijanskih uzora, pošto su zapazili — s razlogom — da italijanski slikari duečenta i početka trečenta imaju mnoge zajedničke tačke sa delima grčkih slikara istog vremena. Ali, kao i »sirijska«



Sinaj. Ikona Strašnog suda (detalj: vaskrsavanje mrtvih, merenje duša, sudbina grešnika). XII vek.

teorija tako i ova »zapadna« doktrina mogla je da bude postavljena jedino u vreme kada se znalo samo za mali broj slikarskih ostvarenja Paleologa i kada se naročito nisu znale freske stila Paleologa iz XIII veka, u kojima novi stil nalazi svoj pravi izraz. Danas, dve stvari izgledaju ustanovljene: pre svega, sličnost grčkih i italijanskih dela iz toga razdoblja — naročito iz XII i XIII veka — dolazi iz zajedničke osnove oblika i iskustava, što potiču iz vizantijske umetnosti XII veka, umetnosti koja je našla u Italiji polje izuzetnog zračenja. Tačke veza i međusobne zavisnosti postojale su u to vreme i održale se do punog XIV veka: to dokazuju vizantijske skulpture i minijature, profane ili poluprofane, koje smo naveli na početku ovog odeljka, a koje

rečito svedoče o prodiranju zapadnjačke istovremene umetnosti u stvaranje grčkih radionica. Isto je bilo i sa zlatarstvom i sa drugim luksuznim umetnostima. Postoje čak religiozne slike iz XIII i XIV veka, gde su zapadnjački doprinosi nesumnjivi (odela i razni predmeti, u Bojani, 1259; apokrifne scene pripremanja klinaca za Golgotu, u Zemenu, posle 1350). Ne bi se, dakle, moglo sumnjati u veze sa zapadnjačkom umetnošću, ni čak u izvesne slučajeve uticaja koje je ona izvršila u vizantijskim zemljama, a to ne iznenađuje mnogo kada se uzme u obzir cvetanje umetnosti Zapadne Evrope u ono vreme i duboki prodori zapadnjaka u vizantijske zemlje posle 1204. godine.

Suštinska nezavisnost religioznog slikarstva Paleologa u odnosu na Zapad

Ali, ipak, religiozno slikarstvo Paleologa, u svojoj suštini i u novini koju je donelo, ne može da se objasni pozajmicama iz zapadnjačke umetnosti. Da bismo se u to bolje uverili, valja nam navesti drugu potvrdu, za koju verujemo da je sada imamo: slikarstvo Paleologa se razvilo na način koji pretpostavlja njegovu nezavisnost od istovremene umetnosti na Zapadu. Dovoljno bi bilo ovde reći da je, suprotno italijanskom slikarstvu, ono imalo, još od sredine XIII veka, slikarski jezik, bogato nadahnut klasičnim uzorima, a sposoban u isto vreme, da podražava prirodi i da stvori jednu novu monumentalnu umetnost. No, docnije, ova umetnost nije napredovala u istom smislu kao u Italiji, gde se postepeno usavršavala u podražavanju prirodi. Malo posle 1300. godine, u vremenu velikih uspeha Đota, vizantijsko slikarstvo je usporilo, zatim prestalo sa istraživanjima, što su ga dovela do ostvarenja kao što su Sopoćani, pa čak i Sveti Kliment u Ohridu (trideset godina pozniji od Sopoćana i već ne tako pun života). Mozaici iz Kahrije džamije i freske iz Brontohiona, a naročito iz Perivlepte u Mistri, svedoče o neobičnom majstorstvu umetnika i o njihovoj vernosti svim tradicijama nataloženim u radionicama Carigrada. Ali, jasno, lepota i dekorativni efekat, savršenstvo crteža, bogati i čisti skladovi boja, koji su izgleda negovani u tim radionicama, postepeno su tako doveli novi akademizam — precioznu umetnost za otmene ljubitelje, plemenite humaniste Vizantije — na mesto snažne i novatorske umetnosti koja se prvi put javlja u drugoj polovini XIII veka. Docnije, ovaj se akademizam samo još više učvrstio, a slikarstvo od sredine XIV veka do sredine XV veka, vrlo brojno zastupljeno u balkanskim zemljama, verni su mu svedoci. Ono što je bilo osvojeno u umetnosti u prvim decenijama Paleologa, bilo je toliko bogato novim ostvarenjima i ponavljanjem starijih uzora, da su mnoga pokolenja izvođača mogla na osnovu toga da stvore vrlo dobra dela, pone-



Ikona arhanđela Mihajla (detalj). XIV vek. *Atina, Vizantijski muzej.*

kad dekorativnog dejstva i uzdignute duhovnosti, a kojima nije nedostajalo ni raznolikosti u stilovima ni novih pronalazaka za pojedinosti. Crkva Pantanase u Mistri je jedno od najpoznijih takvih remek-dela, kojem prethode Gračanica, Dečani, Lesnovo, zatim Kalenić (neposredno nadahnut Kahrije džamijom) u Jugoslaviji. Izvesni slikari iz druge polovine XIV veka, kao slikar fresaka pećinske crkve Ivanova u Bugarskoj, daju nam predstavu o tome šta je jedna jače izražena individualnost slikara izvođača mogla da unese novo u umetnost, koja je sebi, po svoj prilici, uskratila sve mogućnosti vezivanja za život.

Uticaj monaha isihasta na slikarstvo

Iako to ne možemo da potvrdimo, verovatno je da su veliki polet i brzi napredak vizantijskog slikarstva pred kraj XIII veka bili usporeni, zatim zaustavljeni pod uticajem vizantijskog sveštenstva a naročito monaha isihasta. Dok su njihovi protivnici, koji su ostali otvoreniji po ugledu na humaniste i teologe na Zapadu, imali neke razloge da štite jednu vrstu »nominalizma« i, prema tome, umetnost koja je održavala prirodu i očiglednu spoljašnost stvari, sa svoje strane, isihasti, veći »realisti« (to jest, obuzeti jedino iracionalnom stvarnošću božanskih stvari) i više vezani za narodnu prošlost, mogli su da imaju izvesne razloge da žele isključenje, iz religiozne umetnosti, svega onoga što je bilo strano toj njihovoj »stvarnosti«. Trijumf ovih, preterano načelnih monaha, oko sredine XIV veka, podudara se — i to, verovatno, ne slučajno — sa konačnim uspostavljanjem jedne religiozne umetnosti, koja će ostati značajna po obrascima velike prošlosti koje je nastavila da primenjuje sa metodom i poštovanjem, ali koja će se iz veka u vek samo sve više utapati u golu veštinu.

ŠTAFELAJSKO SLIKARSTVO

Polet slikarstva ikona

U razdoblju Paleologa štafelajsko slikarstvo u Vizantiji je uzelo zamah koji će se održati i pod turskom vlašću. Ove slike su pravljene pomoću istih boja kao i freske, ali sa upotrebom belanca jajeta za vezivo umesto tanina. Izrada ikona povećana je u ovom razdoblju, posle novog običaja da se stavlja bar dva reda ikona na pregradu što odvaja oltar od broda svake crkve, a koja se zove ikonostas ili templon: jer, do XIII veka, verovatno, pokretne ikone nisu se tu nalazile. Može se zamisliti polet, što je ovaj preokret doneo slikarstvu ikona, jer je svaka crkva tražila izvestan broj.

Ikone ikonostasa su različite veličine: velike, namenjene donjem redu pregrada, predstavljaju Hrista, Bogorodicu sa detetom i sveca, patrona crkve; male — što se stavljaju iznad velikih — obično prikazuju praznike liturgijske godine, Deizis, i, ređe, žitije sveca patrona. Ne-

koliko sačuvanih primera ovih ikona potiču iz X-XI veka, ali one su retke pre XIII i XIV veka. Donosimo sliku retkog primera ikone iz XI veka, koja je naslikana na poklopcu jednog drvenog relikvijara, a prikazuje svetog Jovana Zlatoustog. Najznačajniji niz slika ove vrste T. NA STR. 169.
sačuvan je na Sinaju, u crkvama Ohrida (odskora su prenete u Skopski muzej), u raznim manastirima Svete Gore i u muzejima Atine, Moskve i Lenjingrada.

Kao što se njihova veličina kreće između razmera fresaka i veličine minijature u knjigama, tako se isto njihova umetnost, u estetskom i tehničkom pogledu, koleba između dva roda slikarstva. Primeri, T. NA STR. 173.
čije slike donosimo, izabrani su tako da mogu da nas upoznaju s obema vrstama: s jedne strane su velike slike Bogorodice i svetaca, patrona crkve, monumentalnog izgleda, a s druge strane deskriptivne slike male veličine. Kao primer uzimamo detalj jednog Strašnog suda T. NA STR. 171.
sa Sinaja, koji bi mogao lako da prođe kao isečak iz minijature.

DODATAK

300. Osnivanje Carigrada od strane cara Konstantina, 330. godine.
Istočno Rimsko Carstvo, sa Carigradom kao prestonicom, odvaja se, posle smrti Teodosija I, 395. godine, od Zapadnog Rimskog Carstva.

500. Vladavina Justinijana I, 527—565.
Vizantijsko Carstvo gubi jedan deo Balkanskog poluostrva, naseljenog Slovenima, u VI veku. Ono će ponovo zauzeti jedan deo ovih zemalja početkom IX veka. U istom razdoblju Sloveni sve više primaju hrišćanstvo.

600. Pošto su prihvatili islam, Arabljani otržu od Vizantijskog Carstva Egipat, Siriju, severnu Mesopotamiju, između 640 i 750. godine približno.
Bugari se, sa svoje strane, nastanjuju na prilazima Vizantiji: VII—X vek.

700. Ikonoklastička vladavina u Vizantiji, od 726. do 843, sa razmakom između 780. i 813.
Sedmi vaseljenski sabor opšte Crkve, koji je, zasedajući u blizini Carigrada, u Nikeji, 787. godine, ustanovio upotrebu religioznih slika i njihov kult.

800. Makedonska dinastija: 867—1056.
Privremeno ponovno osvajanje istočnih provincija Carstva od Arabljana: severna Sirija, Palestina: kraj IX — sredina X veka.

1000. Trijumf Vizantinaca nad Bugarima. Propast njihove države: 1017.
Odvajanje Crkava, latinske (katoličke) u Rimu i grčke (pravoslavne) u Carigradu: 1054.
Vizantijsko Carstvo gubi veliki deo Male Azije, posle strašne pobede Turaka Seldžuka, kod Mancikerta, 1071.
Dinastija Komnina: 1081—1185.

1100. Dinastija Anđela: 1185—1204.

1200. Krstaši IV krstaškog pohoda pljačkaju Carigrad: 1204.
Latinsko Carstvo u Carigradu: 1204—1261.
Osnivanje samostalne grčke države u Trapezuntu, 1204.
Grčki kontinent i ostrva Jegejskog mora, velikim delom su pod vlašću Franaka, Italijana i Katalanaca, od 1204.
Obnavljanje vizantijske vlasti u Carigradu, 1261.
Dinastija Paleologa: 1261—1453.

1400. Vizantijsko despotstvo u Moreji (Peloponez), sa Mistrom kao prestonicom: od sredine XIV veka do 1460.
Novi polet i osvajanje vizantijskih zemalja od strane Srbije i Bugarske: od kraja XII do druge polovine XIV veka.
Postepeno, Turci Osmanlije postaju gospodari vizantijskih i slovenskih dobara na Balkanu i u Maloj Aziji, između 1350. i 1402.
Turci na juriš zauzimaju Carigrad 1453. Kraj Vizantijskog Carstva.

BIBLIOGRAFIJA

ISTORIJA I CIVILIZACIJA

G. Ostrogorski: Geschichte des byz. Staates, München 1952 (prevod francuski i engleski).
L. Bréhier: Le monde byzantin. 3 vol., Paris 1947—1950.
J. M. Heussey: Church and Learning in the Byz. Empire, Oxford 1937.
H. W. Haussig: Kulturgeschichte von Byzanz, Stuttgart 1959.

UMETNOST. OPŠTI PODACI

Studije:

Ch. Diehl: Manuel d'art byzantin, Paris 1910 (II izdanje 1925—26).
O. M. Dalton: Byz. Art and Archaeology, Oxford 1911.
O. Wulff. Altchristliche und byz. Kunst. 2. vol., Berlin 1914—18.
J. Beckwith: The Art of Constantinople. London 1961.
G. Millet: Recherches sur l'iconographie de l'Evangile, Paris 1916.

Table:

W. F. Volbach, G. Salles et *G. Duthuit:* L'Art byzantin, Paris 1931.
D. T. Rice et *M. Hirmer:* Kunst aus Byzanz, München 1959.

ARHITEKTURA

A. Choisy: L'art de bâtir chez les Byzantins, Paris 1883.
J. Ebersolt: Monuments d'architecture byzantine, Paris 1934.
G. Millet: Ecole grecque dans l'architecture byzantine, Paris 1916.

Table:

van *Millingen:* Byzantine Churches in Constantinople, London 1912.
J. Ebersolt et *Thiers:* Les églises de Constantinople, Paris 1913.
Ch. Diehl i drugi: Les monuments chrétiens de Salonique, Paris.
G. Millet: Mistra, Paris 1910.

MOZAICI I SLIKARSTVO

Opšte studije:

V. N. Lazarev: Istorija vizantijskog slikarstva, 2. vol., Moskva 1947.
A. Grabar: La peinture byzantine, Genève 1953.

MONOGRAFIJE:

G. Millet: Le monastère de Daphni, Paris 1899.
Th. Whittemore: The Mosaics of H. Sophia at Istanbul. 3 vol., Oxford 1942 i s.
G. de *Jerphanion:* Les églises rupestres de Cappadoce, 5 vol., Paris 1925 i s.
Th. Schmit: Kahrie Djami, Sofija 1906.
P. Underwood: The Frescoes in the Karye Camii, u Dumbarton Oaks Papers, vol. 9—10 i sl., 1955. i sl.
O. Demus: The Mosaics of Norman Sicily, 1929.
E. Kitzinger: The Mosaics of Monreale, Palermo 1961.
K. Weitzmann: Die Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts, Berlin 1934.
K. Weitzmann: Geistliche Grundlagen und Werke der Makedonischen Renaissance, Köln 1963.
H. Buchtahl: The Miniatures of the Paris Psalter, London 1938.
W. Felicetti-Liebenfels: Geschichte der byz. Ikonenmalerei, Lausanne 1956.
G. et *M. Sotiriou:* Icones du Mont-Sinai, Athènes 1956.

SKULPTURA:

A. Goldschmidt i *K. Weitzmann:* Die Elfenbeinskulpturen des X. bis XIII. Jahrhunderts. 2 vol., Berlin 1931.
L. Bréhier: La sculpture (byzantine) et les arts mineurs, Paris 1934.
A. Grabar: Sculptures byzantines de Constantinople, Paris 1963.

ORNAMENTALNE UMETNOSTI

Opšti podaci:

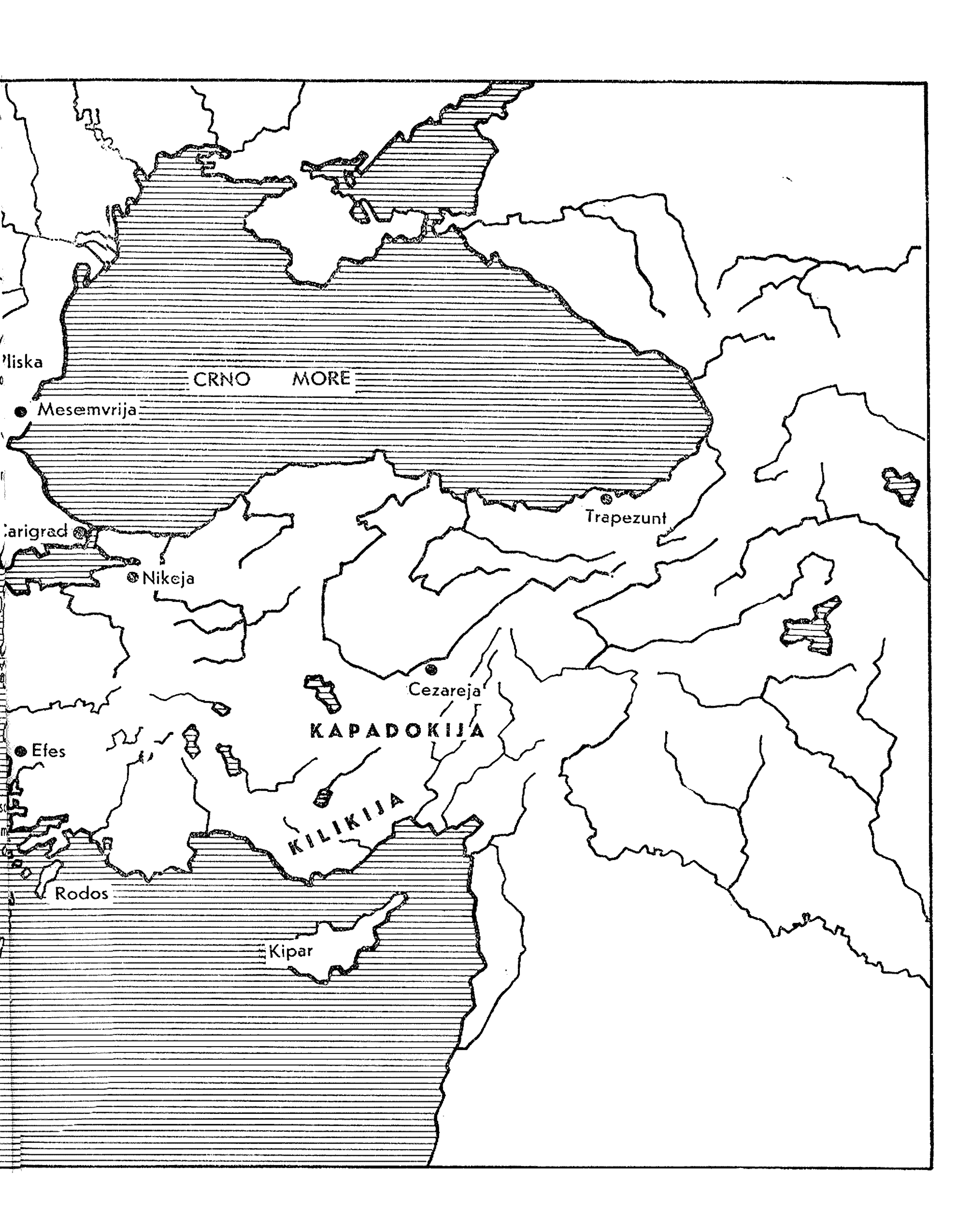
J. Ebersolt: Les arts somptuaires de Byzance, Paris 1921.
N. P. Kondakov: Les monuments de l'Athos, St-Pétersbourg 1906.
A. Grabar: Le succès des arts orientaux à la cour byzantine sous les Macédoniens, u Münchner Jahrbuch der Bild. Kunst II, 1951.

Razne tehnike:

O. v. Falke: Kunstgeschichte der Seidenweberei, Tubingen, b. g.
N. P. Kondakov: Histoire et monuments des émaux byzantins, Frankfurt 1892.
A. Rosenberg: Zellenschmelz, Frankfurt 1920.
A. Pasini: Il Tesoro di San Marco, Venecija 1886.
G. Millet: Broderies religieuses de style byzantin, Paris 1939 i sl.



VIZANTIJSKO CARSTVO U SREDNJEM VEKU



Pliska
CRNO MORE
Mesemvrija
Carigrad
Nikeja
Trapezunt
Cezareja
KAPADOKIJA
Efes
KILIKIJA
Rodos
Kipar

TABLE U BOJI

SPISAK MESTA GDE SE ČUVAJU RUKOPISI I PREDMETI REPRODUKOVANI U BOJI

CRTEŽI U TEKSTU

SPISAK AUTORA FOTOGRAFIJA U BOJI

Ostale fotografije, koje je uradila Gđica D. Furmon (Fourmont), pripadaju Ecole des Hautes Etudes u Parizu.

FOTOGRAFIJE ARHITEKTURE

U tekstu su, u marginama obeležene sa F. A. (Fotografije arhitekture) i ovde su izložene sledećim redom:

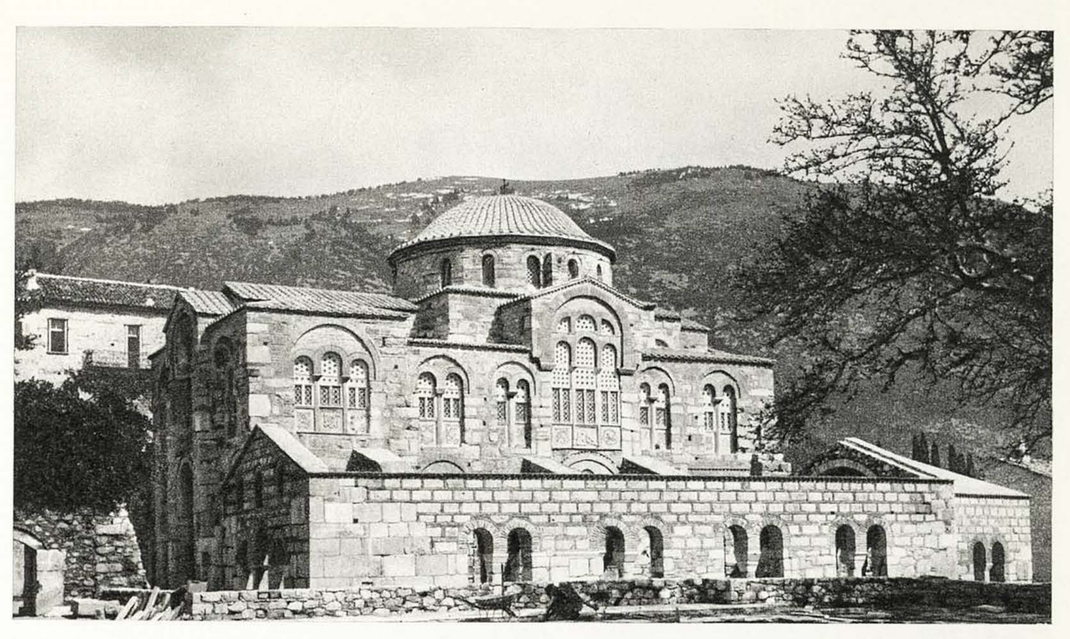
1 — Ser
2 — Arta, Sveta Teodora
3 — Atina, Sveti Teodor
4 — Atina, Mala Mitropolija
5 — Sveti Luka u Fokidi, glavna crkva
6 — Dafni
7 — Arta, Parigoritisa
8 — Samari
9 — Mistra, Brontohion
10 — Sveti Luka u Fokidi: unutrašnjost glavne crkve
11 — Sveti Luka u Fokidi, crkva Bogorodice
12 — Merbaka
13 — Mistra, Palata despota
14 — Carigrad, Palata Tekfur-Seraj

1

2



3





5

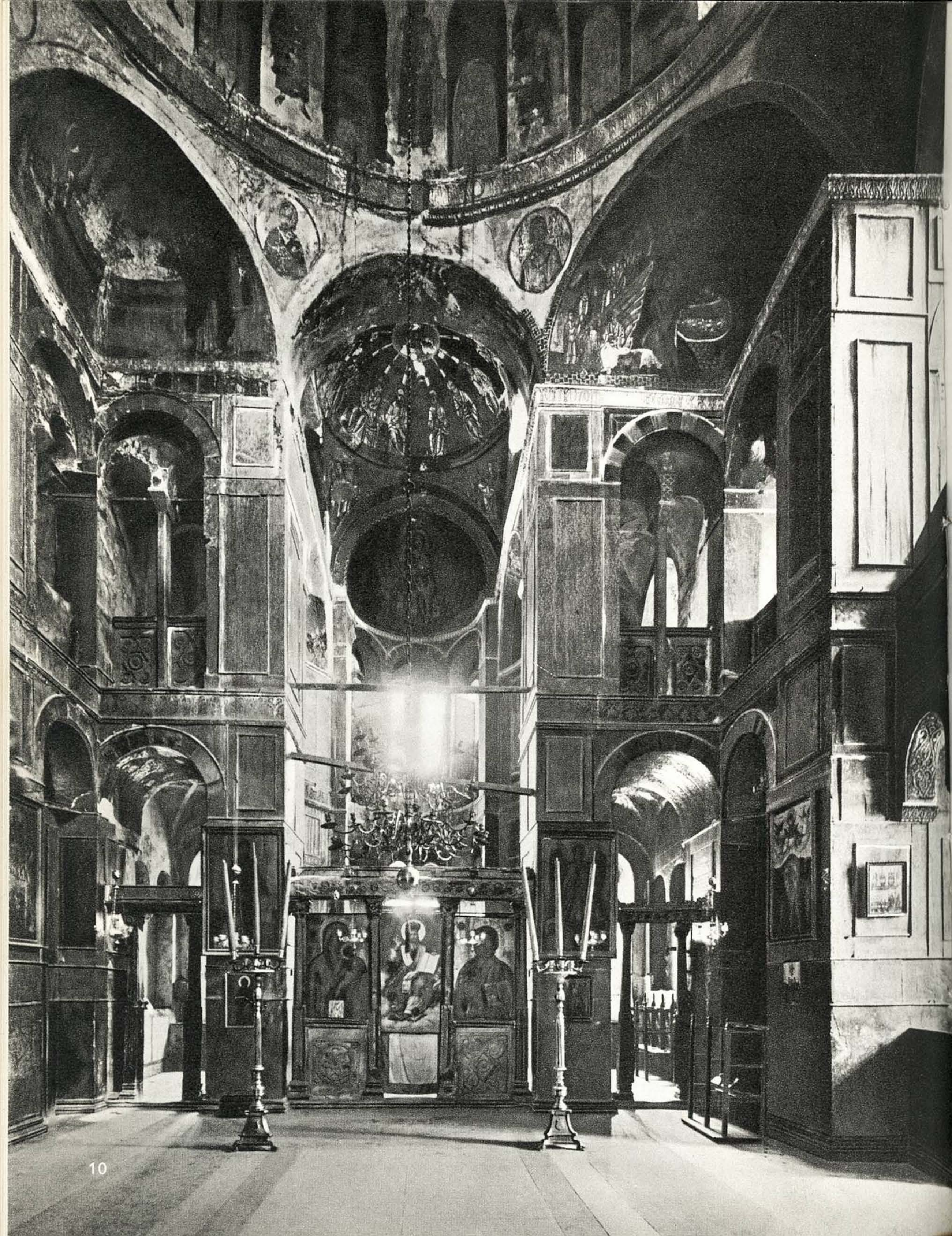
6

7



8

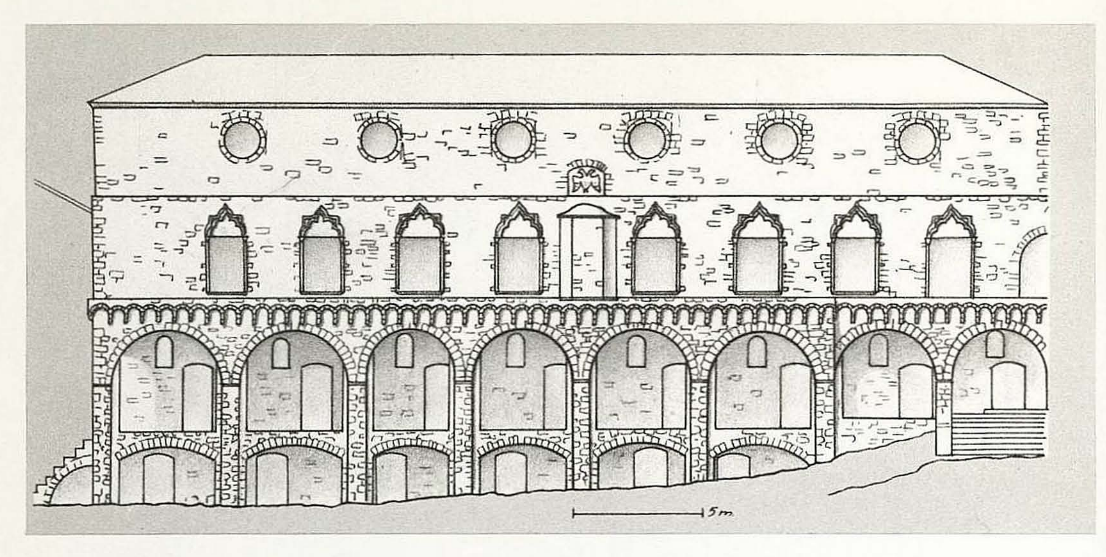




10

12

11



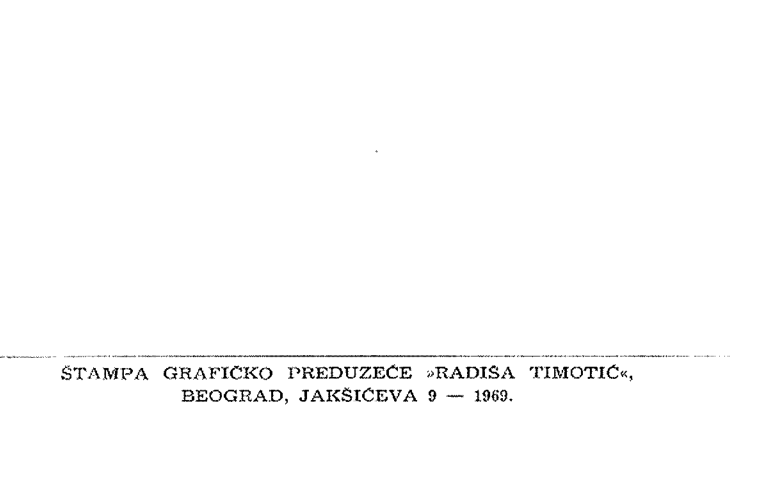
13

14

REGISTAR

Brojevi u kurzivu se odnose na ilustracije i njihove legende

SADRŽAJ



ŠTAMPA GRAFIČKO PREDUZEĆE »RADIŠA TIMOTIĆ«,
BEOGRAD, JAKŠIĆEVA 9 — 1969.